

AGUDEZA O ARTE DE INGENIO Y EL BARROCO

por

J. M. AGUIRRE

El objeto de esta comunicación no es más que esbozar unas pocas ideas, deslavazadas a veces, para una posible interpretación del barroco literario español en función de la obra de Gracián. Voy a simplificar a todo simplificar. Y a postular a todo postular. Esto bien puede ser un grave defecto, pero no voy a ofrecer excusas, o pedir benevolencia. Pienso que, a veces, la simplificación es lícita e incluso laudable, si ayuda esclarecer algún punto difícil u oscuro de la cuestión que se estudia.

La literatura barroca supone un consciente esfuerzo por ponerse en contacto con la realidad, un movimiento hacia el realismo; una tendencia hacia lo concreto.

Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora representan, en mi opinión, las tres modalidades expresivas más importantes del barroco: lenguaje llano, que no excluye, claro está, la realización de algaradas en las fronteras de los territorios ocupados por Quevedo y Góngora; lenguaje difícil, "conceptista"; sintaxis contorsionada, metáforas de gran brillantez, excesiva a veces. Estos tres modos expresivos se justifican y se unen por el *concepto*, y, negativamente, por la omisión del símbolo como instrumento de expresión (los símbolos de San Juan de la Cruz, si se les estudia detenidamente, resultan en su mayoría no ser sino símbolos privados, es decir, no son verdaderos símbolos).

Ahora me atrevo a postular lo siguiente: El barroco literario español (el Siglo de Oro español) es una unidad de pensamiento y emoción, así como de expresión, en cuyo centro, dando sentido a todas sus variaciones, se hallan, en lo relativo a su instrumento expresivo, *el concepto*, y, en cuanto a la unidad de pensamiento y emoción, *el desengaño*.

El cuadro que del Siglo de Oro nos pinta su literatura no puede ser de tonalidades más sombrías. Cito a Baltasar Gracián:

—¿En cuál (siglo) pensáis vivir, en el del oro o en el del lodo?
—Yo diría —respondió Critilo— que en el de hierro. Con tantos, todo anda errado en el mundo y todo al revés, si ya no es de bronce, que es peor, con tanto cañón y bombardas, todo ardiendo en guerras; no se oye otro que sitios, asaltos, batallas, degüellos, que hasta las mismas entrañas parece se han vuelto de bronce. (*El Criticón*, II, iii)¹.

La extraordinaria dureza de éstas y otras opiniones (piénsese en las de Fray Antonio de Guevara, Cervantes, Mateo Alemán, Quedo) apunta a otra característica del barroco: su crudeza, el barroco no es sentimental, ni en el bueno ni en el mal sentido del término. Ante una realidad tal, es bien comprensible que el tema del *desengaño* sea central en la época. El escritor barroco existe en un mundo que ha empezado a dudar, de aquí su tendencia al didacticismo, que se debe, más que a los preceptos horacianos, a la existencia de un conflicto epocal entre fe y razón.

El barroco español es el último dique puesto contra el torrente racionalista iniciado por la Reforma y la nueva filosofía, y es expresión, implícita o explícita, de una duda y de un desengaño:

Todo cuanto inventó la industria humana ha sido perniciosamente fatal y en daño de sí misma: la pólvora es un horrible estrago de las vidas, instrumento de su mayor ruina, y una nave no es otro que un ataúd anticipado. (*El Criticón*, I, i).

El gran libro de Cervantes, por otra parte, no es sino una reacción contra la credulidad de la época anterior:

Y ¿cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadis, aquella turbamulta de tanto famoso caballero (...), tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos, tantas batallas (...), y finalmente tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen? (*Don Quijote*, I, 49).

“Lo que yo quiero decir”, dijo don Lorenzo, “es que dudo que haya habido, ni que los hay ahora, caballeros andantes y adornados de virtudes tantas”. (*Don Quijote*, II, 18).

Cervantes no se ríe del ideal caballeresco, simplemente, al ridiculizar los libros de caballerías, viene a afirmar que ese ideal nunca existió, que nunca tuvo sino una realidad libresca². Por otra par-

¹ Se cita de Baltasar GRACIÁN, *Obras completas*, ed. Arturo DEL HOYO, Madrid, 1960.

² Cf. Anthony CLOSE, *The Romantic Approach to «Don Quijote»*, Cambridge, 1978.

te, con Sancho Panza, Cervantes viene a negar la existencia real del ideal arcádico. *El Quijote* es la cruel broma jugada por un moralista laico a Utopía y Arcadia a la vez. El hidalgo cervantino es una figura nacida de la desintegración de esos dos "ideales". No puede ser accidental que cuando don Quijote empieza a considerar la posibilidad de renunciar a su vida caballeresca, empieza a la vez a imaginarse como pastor (II, 67).

Pero por mucho que el cortesano renacentista se disfrace de pastor, no puede devenir habitante de Arcadia. El realista Cervantes lo pone así:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres e hijas, vecinos, amigos y parientes, nos viniésemos a holgar en este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. (*Don Quijote*, II, 58).

Cervantes termina el capítulo así:

Detúvole el cansancio a Don Quijote, y, más enojado que vengado, se sentó en el camino, esperando a que Sancho, Rocinante y el rucio llegasen. Llegaron, volvieron a subir amo y mozo, y sin volver a despedirse de la Arcadia fingida o contrahecha, y con más vergüenza que gusto, siguieron su camino .

El XVII es el siglo de vuelta ya de Utopía y Arcadia. El siglo de Distopía ("el mal lugar", el "siglo de hierro" gracianesco). El habitante de Distopía es el pícaro, el desertor de Utopía y Arcadia, el nuevo héroe nacido de la Realidad. El pícaro es el prototipo de la persona distópica, el producto de la ruptura de la síntesis renacentista, del sueño que ha terminado en pesadilla³.

El frontispicio de la primera edición de *La pícara Justina* (1605) es un grabado que representa, entre otros motivos secundarios, "La nave de la vida picaresca", timoneada por Cronos con un remo en el cual se lee: "lléboles sin sentir", navegando por el "Río del Olvido"; el lugar al que se dirige la nave es, claro está, el puerto de la Muerte, en el cual espera un esqueleto cuya garra izquierda sostiene un espejo con la inscripción "Desengaño". No puedo pensar

³ Véase J. M. AGUIRRE, «Antonio de Guevara's *Corte-Aldea*: A Model for all Seasons», *Neophilologus*, vol. 65, 1981, págs. 536-47.

en una alegoría más adecuada del tema central del barroco. Si los que piensan que la intención de Góngora al escribir sus *Soledades* fue crear cuatro poemas representativos de las cuatro estaciones, o las cuatro edades del hombre, estuvieran en lo cierto, tal vez, Góngora habría terminado su poema con las siguientes frases de Gracián en *El Criticón* (obra que también tiene que ver con las cuatro edades del hombre):

Es la hermosura agradable ostentación del comenzar: nace el año entre las flores de una alegre primavera, amanece el día entre los arbores de una risueña aurora, y comienza el hombre a vivir entre las risas de la niñez y las lozanías de la juventud; mas todo viene a parar en la tristeza de un marchitarse, en el horror de un ponerse, y en la fealdad de un morir, haciendo continuamente del ojo la inconstancia al desengaño especial. (I, iii).

Si el *desengaño* es, a lo que yo pienso, la experiencia central explorada por la literatura barroca, el *concepto* es, en mi opinión, el elemento esencial de su instrumento expresivo.

Nada me parece más cierto sino que el siglo xvii contiene una extensa veta "racionalista" y "realista". Veta que, como ya he insinuado, procede del siglo anterior, con el cortesano de Fray Antonio de Guevara y el principio de la picaresca, en otras palabras, del desengaño de los "ideales" renacentistas. El problema del escritor barroco reside, obviamente, en cómo expresar la nueva experiencia.

El racionalismo o intelectualismo del escritor barroco excluye, no podía ser de otra manera, la utilización del símbolo, realidad intuitiva e "irracional", y exige la del concepto, tal y como lo define Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, es decir, como "un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos" (*Disc. II*). Y, esto es muy importante (subrayo): "*Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos*" (*Ibid.*).

Giordano Bruno, tal vez el primer crítico que intentó describir, si bien muy tímidamente, la realidad del "concettismo", inicia su *De gl' Heroici Furori* (Londres, 1585) con un atrabiliario ataque del petrarquismo y de su teoría de la inspiración. Baltasar Gracián, que escribe la poética de las obras que le han inmediatamente precedido, y que aún están, si bien en decadencia, vigentes en el momento de escribir su *Agudeza*, no tiene lugar en su teoría para la "Inspiración", o como explica T. E. May, el *ingenio* es para Gracián

“lo que la imaginación poética es para el romántico”⁴. Ni inspiración, ni imaginación poética, ni intuición, ni, claro está, símbolo. El misterio es desterrado como elemento constitutivo de la obra literaria, sobre todo, del poema. El poeta barroco sustituye el misterio por la dificultad, que, otra vez según Gracián, “La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado” (*Disc. VII*). No sólo eso, “no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad” (*Disc. I*)⁵.

Para quien, como Gracián, tiene tanta fe en el poder del entendimiento, la verdad no puede estar en relación con el misterio: la verdad es difícil, eso es todo, y cuanto más lo sea más problemas presentará al entendimiento que quiere conocerla y expresarla. Mediante el concepto el artista barroco hace concreto el mundo que le rodea, pone orden en él, lo cual no implica, claro está, que haga “más fácil” la comprensión del mismo. Simplemente, el “misterio” apela al sentimiento; la dificultad, al intelecto.

Antes he aludido a Góngora y Quevedo como poetas con una base común. El fundamento de la misma se encuentra en la obra de Gracián: “La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa. Tercer principio de agudeza, sin límite, porque della manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza” (*Disc. IX*). Estas palabras “explican” a Quevedo (“símiles conceptuosos”), a Góngora (“metáforas”, “metamorfosis”) y a todos los escritores alegóricos del barroco. Lo que el escritor “conceptista” y el “gongorino” y el alegórico tienen en común es, ni más ni menos, el uso del concepto: el acto del entendimiento que expresa la semejanza. ¿De qué manera, en qué sentido, cómo es factible afirmar que el concepto, que es producto del entendimiento, tenga algo que ver con el arte, que, en principio, es una superación de lo meramente racional?

Gracián conoce muy bien la función esencial del entendimiento, y deja bien claro que éste es movido sólo por el concepto: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso

⁴ T. E. MAY, «Gracián's Idea of the *Concepto*», *Hispanic Review*, XVIII, 1950, págs. 15-41; véase también del mismo autor, «An Interpretation of Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*», *ibid.*, XVI, 1947, págs. 275-300.

⁵ Esta idea fue mantenida por diversos autores del barroco. JOSÉ DE VALDIVIELSO, por ejemplo, en su aprobación de Sebastián DE NIEVA CALVO, *La mejor muger, madre y virgen*, Madrid, 1625, escribe: «De estilo que por difícil no desmerecerá la aprobación de los mal contentos en esta parte.» Véase también «Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron», en *Obras completas*, ed. Millé, Madrid, 1956, págs. 894-98.

es para el entendimiento el concepto" (*Disc. II*). Al mismo tiempo, el escritor aragonés reconoce algo obvio, que el entendimiento no es por sí solo, capaz de crear belleza, o puesto de otra manera, que el entendimiento se contenta "con sola la verdad". Para crear belleza, el objeto artístico, el entendimiento necesita del ingenio, es decir, de la facultad mediante la cual el entendimiento deviene artista. El ingenio, dice Gracián, no se contenta "con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura" (*Disc. II*). Gracias al arte de ingenio, el entendimiento deviene creador de belleza, aún más: "Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos" (*Disc. I*). Me temo que es necesario elucidar esta cita, desmenuzar el concepto incluido en ella. El entendimiento es sol, la agudeza es su luz, los conceptos son los rayos en que nos llega la luz del sol. De otra manera, el entendimiento animado por la agudeza crea el concepto artístico. El concepto es el producto del entendimiento (sol), pero sin la agudeza (luz) no puede devenir arte. Los meros conceptos son "hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio" (*Disc. I*). Sin la agudeza/artificio/arte de ingenio, el concepto poco o nada tiene que ver con el arte.

"Agudeza", a lo que se me alcanza, no es un "resultado", sino el arte de ingenio que ayuda al entendimiento no a producir el "concepto", sino a producirlo como objeto artístico. La agudeza "déjase percibir, no definir" (*Disc. II*), mientras que "se puede definir el concepto" (*Ibid.*). Por eso, tal vez, la agudeza es "pasto del alma" (*Ibid.*).

Quizá, el indicio que vendría a darme la razón en el problema implícito en esta espinosa cuestión, sea el título de la primera edición del libro de Gracián: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (Madrid, 1642). La agudeza (y el ingenio) es una (como la luz del sol), los conceptos, innumerables (como los rayos de esa luz). Los dos primeros términos del título incluyen, pues, una igualdad, o a lo menos, una analogía: agudeza como ingenio ("tratado" como "arte"). El título de la segunda edición, *Agudeza y arte de ingenio*, podría entenderse como una afirmación de que la esencia del arte de ingenio es la agudeza; en definitiva, agudeza y "arte de ingenio" son intercambiables. Agudeza o arte de ingenio. Al modificar el título de la primera edición de su obra, Gracián no ha hecho sino poner en práctica su famoso aforismo: "lo bueno, si breve, dos veces bueno". Es significativo que en la segunda edición la parte del título relativa al concepto no haya sido modificada.

La función del concepto es establecer una relación unificadora entre diversos objetos y, en definitiva, entre los elementos todos del poema. No es sorprendente, pues, que Gracián afirme la necesidad de unidad en la obra de arte: "Siempre un todo, así en la composición física como en la artificial, es lo más noble, el último objeto, y el fin adecuado de las artes; y si bien su perfección resulta de la de las partes, pero añade él la mayor de la primorosa unión" (*Disc. I*), porque "Dos cosas ennoblecen un compuesto conceptuoso: lo selecto de sus partes y lo primoroso de su unión" (*Ibid.*). May razona la teoría gracianesca en exacta frase: "La unidad que él (Gracián) ve en el concepto se deriva directamente de su unidad de experiencia; es la del salto ininterrumpido de la mente" (p. 19). May añade una reflexión muy digna de citar: "Si consideramos la complejidad de la agudeza del siglo xvii como resultado de una lucha por mantener unido un mundo cultural que amenaza desintegrarse, entonces esta inclinación crítica hacia un énfasis en la unidad, en alguien envuelto en esa lucha, puede parecer natural y quizá inevitable" (p. 19). No es posible afirmar que tal sea la actitud consciente de Gracián, éste todavía cree firmemente en un universo ordenado, pero cuando tenemos en cuenta el desorden que él ve en la realidad en torno suyo, entonces, si, creo, es posible aceptar que, de una manera u otra, el carácter unificador del concepto y su capacidad para crear armónicas relaciones entre experiencias dispares, llevan implícita la idea de la lucha a que se refiere el estudio británico.

El concepto es, por otra parte, no sólo el elemento básico de la poesía barroca del siglo xvii español, sino del barroco en general. La poesía inglesa de la época también está fundada en él. Así, T. S. Eliot, al escribir de los poetas metafísicos ingleses, puede referirse a "la elaboración (contrastada con la condensación) de un tropo hasta los más extremos límites a que puede llevar el ingenio", a "el desarrollo escalonado de las imágenes y a la multiplicidad de asociaciones", a "comparaciones continuadas", y a algo muy significativo: "el lenguaje de estos poetas es, por regla general, simple y puro", pero "La estructura de las frases (...) está a veces muy lejos de ser simple, pero esto no es un defecto; es fidelidad al pensamiento y a la emoción"⁶. Eliot no puede sacudirse sus orígenes simbolistas, de ahí que se refiera a la "emoción"; de ahí, también, que en ningún momento de su seminal ensayo haga referencia al-

⁶ T. S. ELIOT, «The Metaphysical Poets» (1921), en *Selected Essays*, Londres, 1953, págs. 282, 283, 283-3, 285.

guna al carácter alegórico de la obra de esos poetas: la alegoría era anatema para el simbolista. Helen Gardner, otro importante crítico de los metafísicos ingleses, define el concepto: “es una comparación cuyo ingenio es más sorprendente que su justeza, o, al menos, es más inmediatamente sorprendente (...); una comparación deviene un concepto cuando estamos obligados a conceder la semejanza mientras estamos conscientes de su desemejanza”; también Gardner escribe de “conceptos continuados”, y ella, como otros críticos, observa que el concepto posee con mucha frecuencia un fin moralizante: “En un poema metafísico los conceptos son instrumentos de definición en un argumento o instrumento para persuadir”⁷.

Todas esas ideas son aplicables a la poesía de los poetas españoles. Respecto de la última, hay que decir que Gracián también exige la función didáctica de la obra de arte, pero, según él, la misma ha de ejercerse con disimulo, con el disfraz que proporciona el concepto (sobre todo en cuanto alegoría): “Son las verdades mercadería vedada, no las dejan pasar los puertos de la noticia y desengaño, y así han de menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la razón, que tanto la estima” (*Disc. LVI*). Obsérvese que Gracián ha relacionado el aspecto moralizador de la obra artística con la razón, y con el desengaño, como en esta otra cita, en la que mantiene que el arte ha de tender siempre “al fruto de la moralidad, que es el fin de lo dulce y entretenido, al blanco de un desengaño” (*Disc. LVI*).

Como he advertido, no ha sido mi propósito dar aquí un detallado estudio del concepto. He querido solamente ilustrar muy superficialmente su carácter racional, “racionalista”; que la obra que lo incluye tiende hacia lo concreto; señalar la variedad de “formas” que puede revestir [“Prodigiosa es la fecundidad de la inventiva, pues halla uno y otro modo de ficción para exprimir su pensamiento” (*Disc. LVII*)]; su valor como creador de belleza; su función unificadora de experiencias diversas; y su utilización como arma de moralidad y enseñanza, para “juntar lo ingenioso con lo desengañado” (*Disc. LI*), que, como dice May, “el arte y la moralidad del desengaño se encuentran en el concepto” (p. 24). En otras palabras, si lo dicho hasta ahora se acepta, a lo menos, como plausible, el binomio desengaño-concepto constituye la piedra angular de la literatura barroca española.

⁷ Helen GARDNER, en la introducción a su antología *The Metaphysical Poets*, Penguin Books, 1957, págs. 19 y 21.

La definición de "concepto" hecha por Gracián lleva implícita en sí toda una teoría de "correspondencias", no, desde luego, como la entendieron los poetas de finales del siglo XIX: la distinción entre ambas teorías consiste en que la segunda está basada en una concepción místico-panteísta del universo, y la primera, en la aceptación del origen divino de la creación; es decir, en el centro de las "correspondencias" barrocas está Dios⁸. Emile Mâle⁹ ha demostrado la realidad alegórica de la iglesia (edificio) medieval; otro tanto puede decirse de la iglesia barroca, la cual, lejos de ser mero ornamento, mera floritura arquitectónica, es una alegoría (un concepto continuado) de la realidad, tal y como la entendieron sus arquitectos y el pueblo. En una época "conceptista", Dios deviene el gran creador de "Conceptos", cuyo ingenio y cuya agudeza no tienen paralelo entre los hombres, si bien éstos pueden intentar imitarle; hasta cierto punto, el artista barroco imita a Dios, no a la Naturaleza. Así se explica que José de Valdivielso alabe a Cosme Gómez Texada de los Reyes, porque éste "hasta de la nada (osadía feliz) forma un Poema a imitación de la Omnipotencia que de la nada compuso este Poema del mundo"¹⁰. La potencia conceptista, o "conceptuosa", metamorfoseadora, de los poetas del siglo XVII fue extraordinaria (piénsese en Góngora). Una vez aceptado que la naturaleza es un abecedario de la realidad divina, el arte barroco deviene el gran monumento a la omnipotencia creadora de Dios, deviene su alegoría. No es de este lugar hablar de las relaciones entre las distintas expresiones artísticas de la época¹¹, pero pienso que las mismas poseen

⁸ Así lo entiende Alonso DE BONILLA, en sus *Peregrinos pensamientos de misterios divinos* (Baeza, 1614), en su soneto «De cómo se descubre algo de Dios por las criaturas»: «Criaturas, Plantas, Cielo, Sol, y Estrellas, / Son como pajes, letras y figuras, / Que redimen del hombre la rudeza; / Pues, qual por ABC, sube por ellas / A decorar de Dios la suma Alteza, / Que es libro universal de las criaturas» (fol 82, vto.).

⁹ Emile MÂLE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1919.

¹⁰ En su aprobación del libro de GÓMEZ TEXADA, *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*, ed. de Valencia, 1665: la aprobación es de 1634.

¹¹ La alegoría, por ejemplo, parece tener algo en común con el contrapunto en música, véase Manfred BUKOFZER, «Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg Institute*, III, 1939-40, págs. 1-21. May escribe que Gracián ve el concepto como un tipo de rima intelectual o contrapunto que une los términos del discurso (pág. 19). Gracián: «La desnuda narración es como el canto llano: sobre él se echa después el agradable artificioso contrapunto» (Disc. LXI). No hay duda de que existe una relación nada despreciable entre la pintura y la literatura barrocas, véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los grandes temas del arte cristiano en Es-*

un fundamento común, el cual podría, tal vez, justificarse admitiendo que el barroco es, por decirlo con cierta fuerza, omnívoro, que se apodera de todo tipo de experiencias, y que lo hace mediante “actos del entendimiento” que relacionan unas con otras; el concepto, con su tendencia a hallar analogías, o correspondencias, entre las realidades y los objetos más dispares, puede ser entendido como un intento de encontrar el hilo unificador de las partes de un mundo en descomposición, desengañado, de encontrar un cierto tipo de unidad allí donde el entendimiento, sin el apoyo de la agudeza, sólo puede ver fragmentos. El barroco es un esfuerzo casi desesperado por conservar la unidad intelectual y religiosa, amenazada por lo que John Donne, el más importante de los poetas metafísico-conceptistas ingleses llamó, en su “Anatomía del mundo”, la “nueva filosofía”, una filosofía que “pone todo en duda”¹².

En mi opinión, el mérito enorme, genial, de Baltasar Gracián fue el haber sabido describir y definir el instrumento utilizado por los artistas del barroco español (¿del barroco europeo?) para dar expresión a su denodado esfuerzo intelectual y emocional por, a pesar del desengaño sufrido y el pesimismo subsiguiente, justificar la validez de la “vieja filosofía”.

paña, 2 vols., Madrid, 1948, 1950. También, Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, Granada, 1947.

¹² El texto inglés dice así: «And new Philosophy calls all in doubt, / The Element of fire is quite put out; / The Sun is lost, and th'earth, and no mans wit / Can well direct him where to looke for it». Vid. Margaret L. WILEY, *The Subtle Knot. Creative Scepticism in Seventeenth-Century England*, Londres, 1952, cap. IV.