

2. EL HÉROE

M^a CARMEN MARÍN PINA

Universidad de Zaragoza

El Héroe es la primera obra de Baltasar Gracián, un pequeño librito con ribetes de tratado político y de manual de conducta donde se atisban ya las principales líneas de su pensamiento y los rasgos de su característico estilo. Del mismo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrito autógrafo (ms. 6643), un original muy cuidado que refleja una redacción primitiva de la obra diferente de la versión impresa como podrá apreciar el lector en la edición facsímil de Egido [2001e]. El opúsculo, firmado con el nombre de «Lorenzo Gracián, infanzón», ve la luz en Huesca en 1637, en una edición impresa por Juan Nogués hoy perdida y de la que sólo se conoce la dedicatoria al noble y erudito Vincencio Juan de Lastanosa, amigo, editor y mecenas del autor. Si Coster [1913; trad. 1947: 85] piensa que acaso nunca se puso a la venta y que fue distribuida por el mismo Lastanosa, como era habitual en las obras que mandaba imprimir, Batllori [1969a: 46] sugiere incluso una doble tirada, con dos dedicatorias diferentes para Lastanosa y para Felipe IV. Lo cierto es que tuvo que ser un exquisito volumen de pequeño tamaño, a juzgar por la edición madrileña de 1639 conservada, impresa con licencia por Diego Díaz y con dedicatoria al italiano Juan Bautista Brescia, y ya al alcance de los lectores modernos en la cuidada edición facsímil (ejemplar R-13655 de la Biblioteca Nacional) preparada por Egido [2001d] y, formando parte de los pequeños libros de la sabiduría, en la edición de Bernat Vistarini y Abraham Madroñal [2001]. Los ejemplares conocidos de esta edición de 1639 revelan, no obstante, algunas diferencias entre sí que hacen pensar en dos ediciones madrileñas en ese mismo año, prueba del éxito inmediato alcanzado por el libro [Coster, 1910; Moll, 1996-97: 118].

Los años precedentes a su publicación fueron para Gracián años de formación y docencia en los colegios jesuitas de Calatayud, Lérida y Gandía, años de lectura y reflexión. Cuando Gracián llegó en 1636 a Huesca como confesor y predicador, probablemente tenía ya planeado el diseño de esta primera obra y su encuentro con Lastanosa fue sin duda decisivo para su redacción final y publicación. La obra no contaba con la licencia

de la Orden por lo que, para evitar problemas, Gracián encubrió parcialmente su identidad bajo el transparente pseudónimo ya citado, «Lorenzo Gracián, infanzón», nombre de su hermano [Boloqui, 1985: 147; 1993: 20] como ya en 1638 desenmascaró el P. Vitelleschi cuando lo denunció y pidió su traslado de Huesca. Pese a la oposición y a los problemas con la Compañía, Gracián comenzaba con esta obrita su carrera literaria.

Frente a la *Agudeza* o *El Criticón*, *El Héroe* es una obra modesta pero con grandes pretensiones, un «libro enano» con el que espera formar «un varón gigante», como dice en el prólogo al lector. En veinte breves capítulos, llamados primores, bosqueja Gracián su concepto del hombre perfecto, guía y modelo de imitación; un ambicioso proyecto donde se apuntan todos sus esquemas ético-literarios posteriormente completados y desarrollados en los tratados siguientes, obras con las que necesariamente ha de relacionarse como ya han advertido, entre otros, Feo García [1948: 89], Peralta y Batllori [1969a: 61], Ramos Foster [1975: cap. 6] o Pelegrin [1985: 195]. A juzgar por el número de ediciones y traducciones conocidas y por el influjo ejercido en escritores coetáneos y posteriores, la acogida del libro fue buena dentro y fuera de España. Todo ello es una justificación en sí misma para acercarse con interés a este librito que, quizá por su extensión o por su condición de obra primeriza, ha pasado un tanto desapercibido para la crítica. Aunque se suele considerar en los estudios generales sobre la obra graciana (Coster [1913; 1947]; Hafter [1966]; Correa Calderón [1961a; 1970]; Ramos Foster [1975], p.e.), *El Héroe* apenas cuenta, en cambio, con estudios específicos. Los breves trabajos monográficos de Ferrer [1926], Feo García [1948] y Arturo del Hoyo [1958] ofrecen, en este sentido, una visión de conjunto de la obra útil en muchos casos pero a todas luces insuficiente. Se precisan sólidos estudios como los de Werle [1992] y Hinz [1993], quizá con un enfoque todavía más literario, o como el novedoso de Egido [2001d] referido al autógrafo, para la justa comprensión y valoración de la obra en la época y en el conjunto de la producción graciana.

La escasa atención prestada no puede achacarse, en cualquier caso, a la falta de ediciones. Desde que fue reeditado en 1873 por Adolfo de Castro, a lo largo del siglo XX se han sucedido múltiples ediciones de *El Héroe*, entre las que hay que destacar la de Rodríguez Serra [1900], acompañada de un estudio de Farinelli, y la muy valorada edición crítica de Coster [1911], reimpresión de la de 1639 con las variantes del autógrafo. Posteriormente ve la luz junto al resto de las obras del jesuita en la edición de *Obras completas* de Correa [1944], Hoyo [1960], Batllori y Peralta [1969a] y Blanco [1993] o en antologías como las de Santa Marina y Asún [1984] y Hoyo [1986]. Varios de los estudios introductorios de estas ediciones, en concreto los de Batllori y Peralta [1969a] o el del Hoyo [1986], abordan aspectos básicos de la obra como el género, las fuentes, el estilo o la estructura y glosan los diferentes primores, de manera que, a falta de otros monográficos, constituyen provechosas aproximaciones al libro.

Algunas de estas ediciones tienen en cuenta, como ya hiciera Coster [1911], el famoso autógrafo graciano, un manuscrito en el que se puede leer entre líneas su método de trabajo. A Romera-Navarro [1946] se debe el primer análisis de dicho autógrafo, un estudio excelente en su momento y de interés especial para conocer la gestación de *El Héroe* y, por extensión, otros aspectos de la obra, pero hoy a todas luces insuficiente como se deduce de la rigurosa y original investigación ya citada de Egido [2001d]. Con detalle, Romera-Navarro describe la escritura, los trazos claros y regulares del autor aragonés, su ortografía, atenta al uso y a la pronunciación así como a la etimología, la puntuación y signos auxiliares o las correcciones realizadas, definitorias en último término de su estilo. Las correcciones revelan afán de propiedad y de precisión tanto en las ideas como en el lenguaje; unas persiguen la claridad para hacer la expresión más efectiva; otras otorgan variedad a la frase, animan el estilo y lo tiñen de concisión. Todas ellas, en cualquier caso, están revelando y definiendo su propio estilo, están descubriendo su taller de creación. Con dicho análisis, como ya reconociera Batllori [1949a] en su reseña, con la apreciación de los mejoramientos y enmiendas desgraciadas, Romera-Navarro [1946] intenta entrar en el proceso mismo de la elaboración conceptual de Gracián y descubre unos materiales de trabajo sumamente sugerentes no siempre aprovechados por la crítica posterior. Así, por ejemplo, la exposición teórica expuesta en la *Agudeza*, su teoría sobre el estilo, puede ejemplificarse ya perfectamente con el autógrafo.

Uno de los cambios advertidos en la edición impresa de 1639 en relación con el autógrafo afecta a los preliminares. En la redacción primitiva, tras la altisonante dedicatoria a Felipe IV, domina la idea o el modelo regio; en el impreso, en cambio, se silencia. En letras de molde, el texto se despersonaliza o despolitiza para transformarse en un tratado moral, antes que político, en un manual de conducta válido en principio para cualquier persona, aunque en el deseo de Gracián su lector sea, como su héroe, singular. Al hablar de las prendas personales del héroe, los directores políticos de entonces quedaban invitados a la autocritica sincera. Este cambio, como apuntan Coster [1913; 1947], Romera-Navarro [1950a] y Correa [1961a; reed. 1970], podría obedecer al lento y trágico desencanto experimentado por Gracián ante el monarca, pero también al intento, propio de la literatura didáctica, de universalizar su obra. Por lo antitético del ejemplar heroico graciano, contrapuesto a todas las deficiencias de los gobernantes contemporáneos, *El Héroe* podría constituir una atrevida lección, un sarcasmo velado en las mismas alabanzas, una finta política de primer orden [Batllori y Peralta, 1969: 57].

En el prólogo, Gracián se dirige al lector, a un lector singular por su mucho entender, similar al que ya imaginara Don Juan Manuel en su colección de cuentos [Pelegrin, 1988a: 203]. En estas líneas prologales Gracián expone los objetivos de la obra (formar «un varón gigante», «sacar un varón máximo», ofrecer «una razón de Estado de ti mismo»), desvela las supuestas fuentes empleadas para forjar este «espejo manual de crista-

les ajenos y yerros míos» y justifica la brevedad de su estilo por la ya mencionada singularidad de ese lector deseado («Escribo breve por tu mucho entender; corto, por mi poco pensar»). Toda una declaración de intenciones que nos va a servir de pauta para repasar la crítica de esta obrita próxima a los espejos de príncipes medievales y renacentistas y a los tratados político-morales de la época [Tarragó, 2000].

El objetivo de Gracián es delinear un tipo humano excepcional, un varón máximo, un héroe según reza el título, con un sentido pragmático para que sirva de modelo y aviso individual. En el particular diccionario o vocabulario graciano [Jansen, 1958: 15], la palabra «héroe» recibe un sentido mucho más amplio del que le otorga la epopeya. Su concepto de héroe, como ya señaló Hafter [1966: 121], ha de explicarse en principio en el contexto de la tradición clásica, donde el heroísmo aparece ya asociado a la divinidad a través de una serie de virtudes que encuentran su modelo en Dios. Esta idea pervive todavía en el tardío Renacimiento y en autores próximos al jesuita, como pueden ser Juan Eusebio Nieremberg o Doña Luisa María de Padilla Manrique, admirada por Lastanosa, lectora y amiga de Gracián, para quien el noble ha de empeñarse en la heroicidad y la semejanza con Dios es su principal anhelo [Hafter, 1966: 122; Egido, 1998a]. Aunque el ser humano no puede ser como Dios, ha de imitarlo y tomar medidas para parecerlo. La instrucción constituye en este sentido una original contribución de Gracián a la literatura del heroísmo, porque el jesuita pone en la sugestión y en la apariencia de una individualidad excepcional, no en la grandeza de su tarea, causa y servicio, el único y supremo título de héroe. Werle [1992: 34 y ss.], por su parte, interpreta el concepto de héroe graciano dentro de la tradición clásica a partir del concepto de «magnanimidad», la virtud por antonomasia, virtud que perfecciona el ánimo para que desee, emprenda y ejecute cosas grandes y heroicas, según la definición del *Diccionario de Autoridades*, y que para Gracián resulta virtud fundamental.

En aras de este concepto de héroe y de la intención didáctica que lo guía, la obra es un manual de comportamiento ajustado a ese mundo de engaños que atraviesa el fondo de las relaciones humanas, a ese universo escindido entre el ser y el parecer. Gracián enseña a ser héroe en este nuevo espejo manual en el que se reflejan los saberes de la Antigüedad sobre el asunto, desde Homero a Tácito, pasando por Aristóteles, Esopo o Séneca, y en el que prima, como demuestra Egido [2001b: 23, 25], una visión práctica de la sabiduría basada en la imitación de los modelos y en su mejora. En su obsesión educativa, Gracián propone en sus primores una serie de reglas, de artificios, de engaños, de astucias y tretas que, en palabras de Pelegrin [1985: 198], enseñan a parecer, a ocultar, a disimular, a cifrar. Hacerse impenetrable a los demás y ocultar los afectos y las pasiones del corazón se convierte entonces en las primeras máximas de este arte de conducta. El disimulo, estudiado con detalle por Schulz-Buschhaus [1979] a la luz de otros textos de la época, resulta en Gracián una importante e innovadora cualidad, más política que moral, consustancial a todo

aspirante a la heroicidad. Dichas máximas, como apunta Zarka [1993], suponen una interpretación de las relaciones humanas en términos de poder y de dominación. El heroísmo se define entonces como un gobierno de sí mismo que debe procurar una superioridad sobre los demás. Para alcanzar este dominio de sí necesariamente se requiere una técnica, consistente en un arte de hablar y de actuar, y una estética, pues dicha técnica se ha de revestir de una gracia, de una manera o un estilo, el llamado «despejo» graciano, que es a la vez todo y nada. La estética llega finalmente a imponerse y, en palabras de Zarka [1993: 265], «la conception du héros chez Gracián est, dans son moment ultime, une esthétique. C'est que rien n'est plus difficile que de jouer avec le paraître».

Por todo ello resulta acertado hablar, como hace Hafter [1966], de «artificio heroico» porque efectivamente el héroe así concebido es un puro artificio, un juego de ingenio. Dentro de este artificio, el héroe es, además, símbolo universal de la capacidad ingeniosa porque en sus múltiples actividades hace uso del artificio. La agudeza de concepto y la agudeza de acción, de las que habla en su *Agudeza y arte de ingenio*, ya están apuntadas en *El Héroe* al declarar que se ha de ser primeramente dueño del concepto para evitar ser descubierto y que las acciones prontas son hijas del ingenio. Como comenta Hidalgo-Serna [1991: 166], en el ingenio radica efectivamente un aspecto decisivo de la agudeza de acción, pues el héroe, antes de actuar, hace concepto de sí mismo, mide y advierte las relaciones entre él y el escenario en el que pretende alzarse con el protagonismo. Sin este conocimiento, que deriva del artificio ingenioso y corresponde a la agudeza de concepto, la acción del hombre no puede ser entonces ni singular ni heroica. La agudeza de acción, cuyo fundamento y raíz es el conocimiento ingenioso, vigila y mueve los hilos de los que depende el triunfo individual.

En el contexto de la teoría moderna del individuo, el héroe graciano permanece en cualquier caso al margen de la concepción del hombre que se impone en las corrientes dominantes del pensamiento moral y político del siglo XVII. Tal y como señala Zarka [1993], existe un contraste entre la concepción de la singularidad del individuo que sostiene el tipo heroico con la nueva noción del individuo que destierra esta singularidad para promover una imagen universal del hombre. Lógicamente, esta nueva noción del individuo implica una reinterpretación de la primacía, de la superioridad y la excelencia que define el héroe, relectura que transforma ésta en una ficción cuyo contenido no es real sino imaginario. Lo que en Gracián era válido para un pequeño número de seres, se universaliza al conjunto de hombres cambiando profundamente de sentido y, como explica Zarka [1993; 1995] a través de la comparación con La Rochefoucauld y Hobbes, por este camino se llega a una concepción antiheroica del individuo.

Resumiendo en sí la perfección, el héroe de Gracián no responde a un arquetipo determinado ni se limita a un modelo rígido. Correa [1961a; 1970: 145] lo interpreta como un símbolo en abstracto, como la conjun-

ción de perfecciones anheladas en un tipo ideal de hombre prudente, sagaz, belicoso, político y cortesano. El simbolismo, tan claro en el *Oráculo manual* o en *El Criticón*, está ya presente en esta temprana obra de diferentes formas. A juicio de Feo García [1948: 82-83], los veinte primores están concebidos en forma emblemática, pues sus títulos constituyen verdaderas alegorías, enigmáticas y oscuras, repletas de contenido y capaces de despertar la curiosidad del lector. Tras el encabezamiento simbólico con el que se inician los primores, Gracián brinda una serie de consideraciones en forma dogmática, categórica, que por lo demás adquieren el aspecto de apotegmas o aforismos. En unos casos glosa el pensamiento inicial, en otras lo define y lo adereza con ejemplos tomados de la Historia antigua, medieval o contemporánea que ilustran, confirman o contrastan las virtudes comentadas. Suele cerrar los primores con una especie de exhortación final, en la que, al estilo de la moraleja propia de fábulas y cuentos, se condensa la enseñanza práctica. A pesar de la variedad de forma y de la diversidad aparente de los distintos primores, como explica Feo García [1948: 83], Gracián repite sistemáticamente este esquema. En la misma línea, aunque pasando de la estructura de los primores a la concepción del héroe, Riccio [1990] relaciona la obra graciana con la literatura emblemática de la época e interpreta el héroe bosquejado como signo icónico, como empresa que seduce a través de la belleza de sus acciones e induce a la reflexión por sus múltiples significados. Es el mismo Gracián quien sugiere dicha relación cuando en el primor XVIII dice que los varones, los héroes ejemplares citados, son textos animados de la reputación, de quienes debe el varón culto tomar lecciones de grandeza, repitiendo sus hechos y construyendo sus hazañas; de la misma manera su héroe se convertirá en empresa digna de imitación. La Historia Antigua grecolatina y la Moderna le brinda en este sentido modelos con los que crear su propio arte heroico, ejemplos en los que sustentar las prendas de su héroe perfecto. Este interés por la Historia ha de situarse necesariamente, como nos enseña Egido (2000a: 118), en el marco de los *studia humanitatis* y en la pasión por *vetera vestigia* del Humanismo, tan afines a la corte de Alfonso el Magnánimo y a la propia tradición aragonesa de los historiadores y anticuarios.

La obra, ejemplo de prosa doctrinal o tratado político-moral, según se quiera definir genéricamente, se fundamenta en una modalidad singular de la biografía barroca que tiene antecedentes clásicos y precedentes específicos renacentistas. Guarda una estrecha dependencia historiográfica con la de Juan Botero, su italiano hermano de Orden, *Detti memorabili di personaggi illustri* (1608), que recoge la tradición de la biografía apotegmática representada por Beccadelli, y especialmente con el biografismo panegirizante cultivado por Justo Lipsio y su edición crítica de la obra de Plinio el Joven dedicada a Trajano, obra conocida en España por la traducción (1622) de Francisco de la Barreda. Para el traductor español, Plinio, en su configuración elogiosa de Trajano, amén de representar el ideal estilístico de la época con su frase suelta y estilo breve y conceptuoso, había trazado un arquetipo del político barroco, de ahí su afán de comen-

tar el *Panegírico*. Aunque silenciadas, las deudas contraídas por Gracián con la traducción de la Barreda son muy estrechas como señaló brillantemente Ferrari [1945: 25], sin menoscabar con ello su originalidad, cifrada, en este caso, en la tergiversación y ocultación de sus fuentes. Plinio y su comentarista imputan a Trajano veinte determinantes que se corresponden artificiosamente con los veinte primores gracianos. Lo que ambos elogian en Trajano, lo que Barreda comentaba con sentido político, es lo que Gracián anhela para su héroe. Los primores no están tomados directamente del clásico, sino de los propios discursos de Barreda que ilustran y aclaran dichas determinantes. A Ferrari [1945] se debe el descubrimiento del proceso de ocultación y de las argucias técnicas y estilísticas seguidas por Gracián, pues basta con compararlos en sentido opuesto, descendiendo por su orden en los primores que el jesuita enumera y ascendiendo con aquellos otros que de Barreda puedan abstraerse y generalizarse, para fijar sus semejanzas; la operación se completa subvirtiendo alternativamente los pares de cuantos valores políticos ofrece cada discurso de Barreda para obtener la identificación deseada. Un simple y elemental artificio en el que Gracián cifró la originalidad de su juego y de su ingenio [Ferrari, 1945: 27].

A partir de la obra de Barreda, Ferrari [1945] apunta las afinidades de la producción de Gracián desde sus primeros momentos con el biografismo político barroco, repasando la historia de un género literario que dejó su impronta en el autor aragonés. Entre las obras estudiadas se encuentra, por ejemplo, la biografía de Rómulo de Virgilio Malvezzi (1629), traducida por Quevedo en 1631, ejemplo del biografismo político sentencioso en el que lo que se cuenta es el alma y no la vida. Las afinidades con la obra de Gracián son evidentes cuando se advierte que Rómulo es personalización de la tesis política del encubrimiento, del disimulo, de la inabarcabilidad y en ella se hallan las raíces antropológicas de una teoría de la razón de Estado [Ferrari, 1945: 41].

En torno a la misma giran diversos trabajos de Cantarino [1992; 1996], quien demuestra cómo Gracián tuvo acceso a las obras sobre la razón de Estado, conocía su contenido, su repercusión y su finalidad, de ahí que sus primeros tratados, en los que se incluye *El Héroe*, puedan entenderse como la razón de Estado llevada a la esfera individual. Cantarino [1996] interpreta en este sentido la obra como un tratado político-moral, pero entendiendo la política como el saber práctico del hombre o la sabiduría práctica particular e individual, aquella que enseña a saber vivir. La «razón de Estado de ti mismo» que Gracián promete a su singular lector es en definitiva un arte para llegar a la heroicidad, pues es, como ya señalara Maravall [1958; 1984], la ley de su conservación y aumento, el principio de su interés, en relación con el cual cada uno obra como el Estado en su esfera, con igual autonomía y competencia; una serie de medidas descubiertas por la razón humana con ayuda del ingenio para mantenerse y conservarse en el mundo. Por ello, en virtud del paralelismo entre la razón de Estado y la razón de Estado del individuo, la obra está vinculada clara y direc-

tamente con la política y moral de la época, con sus propósitos y fines, con sus valores y medios [Cantarino, 1996: 528]. Desde este enfoque, Cantarino [1996] pasa a comentar los primores de *El Héroe* parejos a los reales y aforismos de sus otros tratados, *El Discreto* (1646) y el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), todo un entramado conceptual que se repite a lo largo de estas primeras obras mostrando el trasfondo doctrinal del jesuita. Con estos primores, con sus aforismos y máximas, Gracián pretende ofrecer el medio de reconocerse a sí mismo y conocer a los otros extrayendo a su vez un conocimiento práctico y normas de obrar [Cantarino, 1996: 520].

La relación con Maquiavelo, a quien se atribuye el origen de la doctrina de la razón de Estado, también ha sido tratada por la crítica, hasta el punto de hablar en su caso de un maquiavelismo disimulado o encubierto. En medio de la polémica suscitada por *El Príncipe* del florentino, para quien la razón de Estado está por encima de cualquier consideración ética o jurídica, la postura de Gracián es, como explica Cantarino [1992], la típica de la llamada *escuela realista*, la de aquellos que intentan formular una verdadera razón de Estado a través de una interpretación pragmática de la política sin olvidar que también sea cristiana, considerando la propia realidad contemporánea, ejerciendo un control sobre el Estado a través de la ética y teniendo a Tácito como modelo. El tacitismo, alejado de la especulación abstracta de la escolástica y apelando a la experiencia y al ejercicio de la razón natural, le permitió acomodar los preceptos de Maquiavelo a la moral cristiana [Cantarino, 1992; 1993a; Chao, 2000]. En este paralelismo entre la razón de Estado y la razón de Estado de la persona, Gracián, en palabras de Aranguren [1958, 1976], traspone el maquiavelismo al plano psicológico de la moral individual o personal, de manera que mientras Maquiavelo se sitúa en la teoría y moral políticas, Gracián lo hace en el nivel de la moral individual. Como explica Moraleja Juárez [1999: 54], se puede hablar en Gracián de cierto grado de autonomía en sus planteamientos éticos y políticos, pero en ningún caso de la independencia de éstos con respecto a la religión como será el caso de Maquiavelo. En la misma línea, Cantarino [1996: 529] entiende que Gracián no «es el consecuente moral de la emancipación maquiavélica de lo político, pero sí puede considerarse como el consecuente práctico-didáctico de los teóricos de la razón de Estado, independientemente de que éstos sean más o menos eticistas, idealistas o realistas».

Junto a estas fuentes silenciadas, otras son las declaradas en la advertencia al lector. En ella afirma bosquejar «un varón máximo» copiando primores de grandes maestros: «Formáronle prudente Séneca; sagaz, Eso-po; belicoso, Homero; Aristóteles, filósofo; Tácito, político; y cortesano, el Conde». Este aparente recuento de las fuentes consultadas resulta algo más que un mero adorno retórico, pues en él Gracián descubre sucintamente la valoración personal de las autoridades citadas. Como apunta Blüher [1969a, trad. 1983: 519], ve en Séneca un maestro de prudencia, mientras que a Tácito lo llama educador del hombre político, y a Casti-

glione, del cortesano. Si la influencia de Séneca es escasa en esta obra frente a las posteriores [Blüher, 1969a; trad. 1983], la de Castiglione resulta más clara. Entre *El Cortesano* y *El Héroe* la crítica ha querido ver cierta continuidad, de manera que la obra graciana, en palabras de Morreale [1958: 137], «sirvió de epítome y suplemento» de la italiana y, en opinión de Hinz [1991: 147], siguen la misma tradición literaria. En las dos obras hay un inconfundible elemento de continuidad, apreciable desde la perspectiva histórica y a través del estudio lingüístico de ambas, en concreto del análisis del vocabulario ético castellano. «Gracia» y «despejo», por ejemplo, son los conceptos estudiados por Morreale [1958] para apreciar dicha relación. El primero, «gracia», expresa en Castiglione los aspectos más decididamente estéticos del decoro; es un concepto enriquecido por la doctrina cristiana y la experiencia religiosa y que, como cualidad cortesana, se inserta en el tronco provenzal y estilnovista de la gentileza. Gracián hereda esta tradición y consagra el duodécimo primor a la gracia de las gentes, otorgándole a la palabra, entre otros valores, el de «favor». Egidio [2000a: 13] también identifica en este nombre un haz de significados que abarca tres planos, desde el poder divino y el real al meramente humano. Estas tres gracias se convierten así en pura metáfora de las sutiles apreciaciones neoplatónicas de Marsilio Ficino y de la conjunción entre el decir y el hacer. Relacionado con «gracia» está «despejo», concepto entendido como dádiva de naturaleza, ornamento, soporte de otras cualidades y equivalente a la «desenvoltura» del cortesano. En Gracián, los consejos del Conde se llevan a extremo de artificio [Morreale, 1958: 142]. Abundando en esta relación apuntada por Morreale [1958] y desde la perspectiva del lenguaje cortesano, Hinz [1991: 147] realiza un estudio comparativo entre las reglas de la conversación de Castiglione y los artificios y agudezas de Gracián aplicadas a una situación conversacional concreta. La relación con la obra italiana también ha sido tratada por Werle [1992] a partir de las citadas cualidades de «gracia» y «despejo», así como de la señorial prenda del «natural imperio» (primor 14) y de la «afectación» (primor 17).

Siguiendo en esta línea de tratados o manuales cortesanos, Coster [1913; trad. 1947] apunta otra posible fuente graciana más próxima en el tiempo: *L'Honneste-homme ou l'art de plaire à la Court* de Faret, aparecida en París en 1630 y traducida al español por Ambrosio de Salazar, en 1634. Como la obra de Castiglione, esta francesa brinda lecciones prácticas y enseña cortesía, virtud consistente en agradar a los demás para gustarse a sí mismo. Gracián pudo conocerla a través de Lastanosa, pues, aunque no está registrada en su biblioteca, es posible que le llegara por mediación de Gastón d'Orléans, a quien está dedicada y con quien el mecenas oscense mantenía relación gracias a las obras de arte de su casa-museo. La argumentación de Coster [1913] se apoya en la posible influencia de un capítulo de la obra de Faret, «De la grâce naturelle», en tres primores de *El Héroe* (1637): «Gracia de las gentes», «Del despejo» y «Toda prenda sin afectación». Aubrun [1958: 11], en cambio, cuestiona la relación apuntada, pues Gracián no pudo ver ni en el Duque de Orléans ni en la citada

obra francesa un «honnête homme» digno de imitación, por sus muchos vicios. Y es que al escribir su tratado, Faret toma al hombre, en este caso su modelo es el hermano del rey, Gastón de Orléans, tal cual es, intentando disimular sus vicios y ensalzando sus cualidades. En cambio, a juicio de Aubrun, «le moraliste espagnol pense donc qu'il est possible de fonder sur leur respect de Dieu une doctrine morale pratique, qui fasse la part nécessaire à la corruption dont le monde par sa définition même est le siège» [Aubrun, 1958: 13]. A falta de poder convertir a los cortesanos en santos, el jesuita se esfuerza en hacerlos héroes, orientando su viciosa energía hacia el ideal heroico. En este sentido concluye que «il retient de Faret tout ce qui s'oppose à la tradition du 'cortegiano' ou du 'gentilhomme', mais il refuse de le suivre quand, pour imposer les belles manières et le respect d'autrui, il imagine de mater la 'virtù', source de la valeur, source de l'héroïsme» [Aubrun, 1958: 13]. Como sugiere Hazard [1935], las tres obras pueden entenderse como una sucesión de modelos en el tiempo. Si a *El Cortesano* italiano siguió el *Honnête-homme*, a éste sucede *El Héroe* de Gracián como modelo para dirigir la vida, un modelo mucho menos secularizado que triunfó en Europa pero por poco tiempo porque era demasiado tarde para tomarlo como guía.

Este espejo manual está escrito en estilo breve y conciso, como el mismo Gracián apunta en el prólogo y Juan Francisco Andrés de Uztarroz, sin duda una de esos lectores singulares a los que aspiraba el jesuita, lo reconoce y comenta en una carta a Lastanosa fechada en 1637 [Arco, 1934: 98]. Efectivamente, su primera obra revela ya su característico estilo breve, lacónico, oscuro y profundo al servicio de una intensificación del significado [Alonso, 1981]. Para alcanzarlo, Gracián somete su obra a una labor de lima y depuración como demuestra ya el autógrafo conservado, lleno de correcciones y enmiendas en las que se encuentran muestras de casi todos los procedimientos conceptistas y culteranos, en el vocabulario y la sintaxis, según ha estudiado Romera-Navarro [1943]. A su juicio, un aspecto del estilo de *El Héroe* es precisamente la agudeza e ingenio, adelantando así su preceptiva del arte de escribir. Comparando la primera redacción del manuscrito con las posteriores, el autor tiende mucho más en sus correcciones a remediar el culteranismo de aquella que a aumentarlo. Al estudio de Romera-Navarro [1943] hay que sumar la aproximación de Peralta y Batllori [1969a, 62-63], quienes repasan también el léxico y los aspectos gramaticales más significativos de su estilo, características que reaparecen en sus obras posteriores según la ejemplificación de Alonso [1981]. Como señala Peralta [1969], la propia estructura literaria impone en algunos casos un ritmo bíblico, parejo al de los libros sapienciales, y su carácter de obra política-pragmática la tiñe del estilo tacitista-apotegmático. En función de su carácter educativo y de su relación con los manuales o espejos de príncipes, Egido [2001b: 25, 36] ha llamado la atención de su peculiar lenguaje, plagado de funciones parenéticas e imágenes escolares, propias del género de los tratados al que la obra pertenece y de su personal estilo acorde con el *decorum*, procurando no sólo la vulgaridad de los

hechos sino de las palabras. La propuesta de Ferrari [1945: 30] de buscar la filación de su estilo entre los biógrafos y doctrinarios políticos de su tiempo, para medir mejor su originalidad y talento reductor, es tarea todavía pendiente.

Su oscuridad y concisión no fue, sin embargo, obstáculo alguno para triunfar dentro y fuera de España. En la Península, la acogida fue inmediata a juzgar por el número de ediciones, pues en los seis años que van desde 1637, fecha de la primera edición, hasta 1645, se editó seis veces, la última en francés. El recuento de las ediciones posteriores realizado por Batllori y Peralta [1969a: 63 y Peralta, 1993b: 80-81], incluidas las recogidas en las obras completas, sirve para trazar la diferente recepción del texto a lo largo de los siglos. Una inconfundible prueba de la popularidad alcanzada ya en su tiempo se encuentra en el influjo ejercido en escritores coetáneos, algunos de los cuales llegan a plagiar incluso al jesuita. Es el caso de Fr. José Lainez, quien, como ya denunciara Lastanosa en el aviso al lector de *El Discreto* y recuerda Coster [1913; trad. 1947: 270], trasladó casi íntegras páginas enteras de *El Héroe* a su *Privado cristiano*, dedicado a Olivares, silenciando su fuente. De la misma manera, como apunta Hafter [1966: 123], Doña Luisa María de Padilla Manrique, en su *Idea de nobles* (Zaragoza, 1644), y Diego Enríquez de Villegas, en *El despertador en el sueño de la vida* (Madrid, 1667), imitan y copian ideas o pasajes de *El Héroe*, lo que confirma el éxito y la acogida dispensada a la obra. Rastrear su huella en otros escritores coetáneos, como Juan Antonio de Tapia o Lorenzo de Guzmán [Batllori y Peralta, 1969a: 63] es una línea de investigación abierta en los estudios gracianos y necesaria para valorar en su justo término la difusión y recepción de *El Héroe* en la época.

Las escasas, malas e incompletas ediciones del siglo XIX hacen que Gracián a comienzos del siglo XX sea un escritor mal conocido. Como consecuencia de ello, tal y como explica Blasco [1986: 395], su presencia en las letras de modernistas y noventayochistas es esporádica y escasa, aunque significativa. Si Azorín advirtió la relación entre Nietzsche y la filosofía de Gracián [Jiménez Moreno, 1993a: 134], Unamuno analizó la presencia del aragonés en la base del pesimismo de Schopenhauer. En su intuición los dos están en deuda con Gracián y ambos, Schopenhauer y Nietzsche, llenaron de contenido los dos modelos de conducta que configuran la personalidad del héroe de fin de siglo. Por ello, aunque parece evidente que Gracián no está presente de manera explícita en nuestro fin de siglo, sí que lo está la lectura que de él hicieron Nietzsche y Schopenhauer, a quienes les ofreció una psicología y una moral acordes con el pensamiento filosófico del siglo XIX [Blasco, 1986: 399].

La influencia de *El Héroe* en los filósofos alemanes citados es un claro ejemplo de la difusión de la obra graciana más allá de nuestras fronteras. La clave del éxito de la obra fuera de España a finales del siglo XVII, pudo ser, como sugiere Hazard [1935] y Guellouz [1993: 95], una traducción

francesa de estilo noble y resuelto, la de Amelot de la Houssaye en 1684, que, sin tener todo el valor del original, le dio en compensación el aire europeo que le faltaba y fue posteriormente trasladada a otros idiomas. Sin embargo, no fue la de Amelot la primera traducción en lengua francesa, pues ya lo había traducido antes, en 1645, Nicolás Gervaise, como recuerda Coster [1913; trad. 1947: 276] y posteriormente Guellouz [1993] en un estudio de conjunto sobre las traducciones y la difusión de la obra graciana en Francia. Pese al éxito de la traducción de Amelot de la Houssaye, reeditada en múltiples ocasiones hasta los primeros años del siglo XIX, su versión no es exacta porque no comprende el espíritu del original y sacrifica de forma constante la estructura y complejidad de *El Héroe* español. Éste, y no la versión de Amelot, fue la fuente de *L'Héros français ou l'Idée de Grand Capitaine* (1645) de René Cereiziers, quien sin duda conoció directamente la obra graciana a través de Gastón de Orléans, cuyos vínculos con Lastanosa ya se han comentado (Guellouz, [1993: 98]. En el siglo XVIII, *El Héroe* fue traducido en Francia, junto a otras obras del jesuita, por Joseph de Courbeville (1725), traducción que despertó cierta polémica en las páginas de los periódicos *Le Journal de Trévoux* o *Le Journal des Savants*, estudiada por Mansau [1993: 88-89]. Dentro del ámbito de la literatura francesa, Coster [1919] apunta la obra del jesuita como una posible fuente de la tragedia *Horace* de Pierre Corneille, representada en 1640. Los ecos del pensamiento graciano expuesto en el primor XV de *El Héroe* se escuchan en el afán del protagonista de desear la muerte antes que rebajarse en la estima de los romanos (escena II, acto V). El interés en las letras francesas por la primera obra graciana llega hasta el siglo XX, siendo traducido en 1933 por Bouiller, edición reseñada por Lacoste [1934] y recientemente por Catherine Vasseur [Chao, 2000: IX].

La difusión de Gracián en Inglaterra fue menor que en Francia. En vida de Gracián se publicó en Londres, en 1652, *The Heroe*, traducción inglesa de John Skeffington, basada en el original castellano de 1639, al que sigue fielmente. La fidelidad al texto español ha sido estudiada por Buesa [1989: 42], quien señala el empeño del traductor por adaptar su texto al laconismo del jesuita y por la acertada elección de algunos términos claves como el vocablo inglés «excellencie» por el español «primor», para ajustarse al espíritu de la obra graciana. El respeto alcanza en este caso hasta el formato del libro, pues el tamaño de esta primera traducción inglesa es aún menor que el de las ediciones españolas [Buesa, 1989: 42]. Por su parte, la traducción francesa de Joseph de Courbeville es la fuente de la anónima traducción inglesa aparecida en 1725 y editada en el mismo año en Dublín, en la imprenta de Risk, y en Londres, en las de T. Coz y J. Mack-Euen.

La popularidad conseguida fuera de España, incluidas las modernas y recientes traducciones estudiadas en el presente estudio por Gambin, el influjo ejercido en escritores españoles coetáneos y posteriores, el interés que encierra en sí misma por condensar ya todos los modelos ético-literarios del escritor aragonés y su peculiar estilo, son razones más que sufi-

cientes para conceder más atención de la hasta ahora prestada a *El Héroe* de Gracián. En esta breve pero intensa obra, la filosofía, la política, el biografismo historiográfico y la literatura ayudan a conformar un modelo de hombre universal, un héroe en el que aprender el «arte de ser ínclito con pocas reglas de discreción» (prólogo). Resta a la crítica seguir rastreando su esencia última a través de estudios interdisciplinarios e integradores, necesarios para descubrir y abarcar las también ocultas «incomprehsibilidades de caudal» (primor primero) del libro.