

5. ARTE DE INGENIO Y AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO

ANTONIO PÉREZ LASHERAS

Universidad de Zaragoza

La *Agudeza* ha sido interpretada tradicionalmente como una retórica más o menos al uso, en la cual poco se aportaba sobre otras similares, anteriores o coetáneas [Grady, 1980]. Incluso se ha hablado de una obra sin originalidad alguna, ya que se consideraba una simple adaptación a la cultura española de teorías de Tesauro, Peregrini y otros preceptistas italianos [Coster, 1913; 1947]. Han hecho falta muchos estudios para comprobar que se trata, quizá, de la obra más complicada de Gracián, en la que quiso mostrar una síntesis de su pensamiento estético, aquella en la que era capaz de proyectar su teoría de la evolución del pensamiento del *juicio* al *ingenio* (como explica en el prólogo a la obra), pasando por la *prudencia*. La evolución de la obra de Gracián, entendida como un proyecto unitario y en progresión, ha sido analizada por Senabre [1979] y profundizada por Aurora Egido [1997], cuyos argumentos son recogidos por E. Blanco [1998]. En este sentido, existe una gran coherencia en la obra de Gracián, puesto que en esta obra está justificando ya otras posteriores (así, por ejemplo, la agudeza compuesta daría la base teórica y genérica de *El Criticón* [Blanco, 1986, 1987b; Pelegrin, 1985, 1987, 1991; Avilés, 1998: 232]). En los prólogos de sus obras, incluye Gracián varios proyectos de lo que iba a ser su obra futura, lo que generó alguna sátira y alguna polémica. Por otra parte, se observa un estado concreto de un pensamiento en constante movimiento, un rechazo del racionalismo imperante y una adaptación —muy jesuítica— del aristotelismo incipiente [Moraleja, 1999: 23-25]. Estamos, pues, ante una obra compleja, en gran medida por el problema terminológico, que ha permitido múltiples interpretaciones, lenguas y lenguajes diferentes (como «texto poliédrico» lo ha definido E. Blanco [1998]). Gracián era consciente de ello y presume incluso en el prólogo a la obra de presentar una miscelánea que habrá de contener algo que guste a cada uno de los lectores.

Decía que existían lenguas y lenguajes diferentes en la crítica graciana. Me refería con ello a los distintos acercamientos con que la crítica ha ana-

lizado la *Agudeza*, que podemos reducir, esencialmente, a dos visiones completamente diferentes: el filosófico y el filológico. Otro acercamiento muy diferente sería el de quienes han revitalizado la obra como antecedente de teorías lingüísticas modernas (estructuralismo y formalismo, principalmente). Evidentemente, todos los acercamientos han aportado una visión nueva —y novedosa— de la obra; todos son posibles y la abren a nuevas posibilidades interpretativas. El problema radica en la carencia de una visión «global», integradora, cada día más necesaria, que recupere el sentido íntegro de la obra y no lo desintegre. Gracián, gran maestro de la palabra, barroco y desconfiado, nos ofrece una obra deliberadamente ambigua, hermética. De ahí que, todavía hoy, resulte imprescindible saber cuál fue su verdadera intención al escribir —y reescribir— la obra. Si llegamos a alcanzar lo que quiso hacer, tal vez descubramos si lo consiguió o no y podamos conocer cómo funcionó la obra, es decir, cómo fue leída en su momento. En este sentido, las investigaciones sobre la oratoria sagrada nos ofrecen nuevas perspectivas, alejadas de las puramente literarias y filológicas que han copado la interpretación de la *Agudeza*.

La *Agudeza y arte de ingenio* es una de las obras más controvertidas del siglo XVII español y una de las que representan más claramente el estado y la evolución del pensamiento del momento. Ha sido, sin embargo, muy poco valorada hasta hace relativamente poco tiempo. Después de sufrir la anatemización propia de todo lo barroco por parte de los tratadistas ilustrados (a pesar de haber sido editada en dos ocasiones de forma exenta y catorce dentro de las *Obras de Lorenzo Gracián*), continuó aletargada a lo largo del XIX (centuria en la que no registra ninguna edición) y pasó por la incompresión y las contradicciones de Menéndez Pelayo [1883-84; reed. 1940, 1974; reproducido en Díez Echarri, 1956], que la definió como «retórica culterana» e «ideológica», «código del mal gusto literario», hasta ser «rescatada» por Benedetto Croce [1899] y por Adolphe Coster en los primeros años del siglo XX [1913; 1947], aunque ambos mantuvieran una actitud ambigua con respecto a la obra. Ya en la segunda década del siglo XX, Gracián conoció una revalorización similar, aunque a menor escala, a la de Góngora, que contribuyó, lógicamente, a una lectura más atenta de la *Agudeza* (desde el trabajo pionero de Bell [1921], pasando por las notas de Cossío [1923] o de Buceta [1924]). En este sentido, la aportación de Curtius [1948, en alemán; 1955, en castellano] será fundamental para la valoración del esfuerzo intelectual realizado por Gracián. No es, pues, una casualidad que la primera edición «moderna» de esta obra sea de 1929 (realizada por Eduardo Ovejero y Mauri no casualmente para la «Biblioteca de Filósofos Españoles»). Curiosamente, frente al resto de las obras del jesuita aragonés, la *Agudeza* fue la única de sus obras que no tuvo ninguna traducción hasta 1983 (las realizadas por Gendreau-Massaloux y Pierre Laurens, y por Benito Pelegrin, ambas al francés), frente a otras obras del jesuita traducidas a diversas lenguas europeas.

En estas páginas, vamos a sintetizar el estado de la cuestión de la crítica, agrupando los estudios en cuatro grupos conceptuales. Los dos prime-

ros apartados tratarán de los aspectos previos a la obra en sí, mientras que los puntos tercero y cuarto nos llevarán al análisis del contenido de la obra. Antes de nada, habría que hacer una sucinta referencia a los trabajos bibliográficos. No ha sido Gracián un autor favorecido por este tipo de trabajos, al menos, en lo que se refiere a las bibliografías comentadas o selectivas, por lo que el estudioso se ve inmerso en una nube de referencias poco selectivas. En este sentido, desde hace algunos años, es meritoria la labor realizada por Elena Cantarino [1991, 1993b, c y d, 1997a y b, y 1999a, además de una página *web* desde 1998], iniciada años antes por Batllori [1986a; 1988], Hinz [1987], Simón Díaz [1987, además de los con-sabidos repertorios bibliográficos], Gambin [1988] o Polgar [1990]. También recoge una bibliografía selecta la edición de Emilio Blanco al *Arte de ingenio* [1998].

1. TÍTULO, VERSIONES, PRELIMINARES

Como es bien sabido, la *Agudeza* es la única obra de Gracián que gozó de dos redacciones diferentes: una primera con el título de *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (Madrid, Juan Sánchez, 1642, que citaremos como *Arte*) y otra salida de las planchas oscenses de Juan Nogués en 1648 con el título con el que se conoce hoy: *Agudeza y arte de ingenio*, aunque su título completo es mucho más amplio: *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos, y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro como humano. Por Lorenço Gracián. Auméntala el mesmo Autor en esta segunda impresión, con un tratado de los Estilos, su propiedad, ideas del bien hablar: con el Arte de Erudición, y modo de aplicarla; Crisis de los Autores, y noticias de libros. Ilústrala el doctor don Manuel de Salinas y Lizana, canónigo de la Catedral de Huesca, con sazonadas traducciones de los Epigramas de Marcial. Publícala Don Vicencio Ivan de Lastanosa, Cavallero, y Ciudadano de Huesca, en el Reyno de Aragón. Coronala con su nobilísima protección, el Excelentísimo Señor Don Antonio Ximénez de Urrea. Con licencia: Impresso en Huesca, por Ivan Nogués, al Coso. Año M.DC.XLVIII* (que citaremos como *Agudeza*). Al análisis de las dos versiones sólo se ha dedicado un estudio completo, el de Navarro González [1948], muy descriptivo e incompleto, aunque existen bastantes notas desperdigadas en diferentes trabajos sobre Gracián y la promesa de un próximo artículo por parte de E. Blanco [anunciado en 1998]. Por su parte, Pablo Cuevas, en su tesis doctoral sobre Manuel de Salinas leída en la Universidad de Zaragoza a finales del año 2000, une cabos sueltos, interpreta notas y apuntes proporcionados por Batllori y otros y proyecta luz sobre este asunto. Concluye que los años que Gracián pasó en Huesca (1636-1639, en su primera estancia, y 1646-1649 ó 1650, en la segunda) fueron decisivos para el desarrollo de sus obras, ya que ahí se concibieron muchas de ellas. En concreto, el *Arte* y, seis años después, su transformación en la *Agudeza* se concibieron y se elaboraron en la capital altoaragonesa, en

cuyo círculo de amigos, encabezados por el mecenas Lastanosa, se nutrió para transformar el *Arte* en la *Agudeza*.

Apenas si se ha trabajado sobre las diferencias de los preliminares entre ambas versiones; tan sólo E. Blanco ha analizado las del *Arte* [1998: 15-23]. La primera versión (*Arte*) está dedicada al príncipe Baltasar Carlos de Austria (muy presente en la literatura aragonesa, ya que moriría en Zaragoza en octubre de 1646, en cuya Seo había jurado como heredero del Reino de Aragón un año antes, se le habían dedicado varios libros y donde fue objeto de un homenaje tras su muerte, el *Obelisco histórico i honorario...* preparado por Juan Francisco Andrés de Uztarroz), frente a la firmada por Vincencio Juan de Lastanosa al Conde de Aranda (don Antonio Ximénez de Urrea, que fue Virrey y Capitán General de Cerdeña) de la versión definitiva [Ramos Foster, 1970], cuyo nombre también aparece en el título completo de la obra. Al prólogo «Al lector» han dedicado algunas páginas Senabre [1979: 57] y Lázaro Carreter [1986: 69]. Pero falta un estudio más detallado en el que se comparen las dos versiones de la obra y se analicen aspectos como los preliminares, los personajes que firman los paratextos, el intento del autor por «pretender» en la Corte con la primera versión de la obra, el cambio de destinatario de la dedicatoria, el prólogo que, curiosamente, salvo pequeñas variantes, es el mismo en ambas versiones. La presencia y el papel de Salinas fueron apuntados por Cabré [1963-1965], pero han sido admirablemente resueltos por Cuevas [2000: I], desmintiendo una mala interpretación de su participación y su relación con nuestro belmontino, ya que Coster [1913, 1947] creyó que las relaciones entre Gracián y Salinas fueron tormentosas a lo largo de la vida de ambos, proyectando el enfrentamiento surgido a partir de 1652 a su amistad anterior y concluyendo que el de Belmonte incluyó las traducciones del canónigo oscense obligado por Lastanosa, basándose para ello en las cartas cruzadas entre Gracián y Salinas publicadas por Compañy [1896] y ordenadas por Morel-Fatio [1910a]. Cuevas realiza un amplio seguimiento de las vidas de ambos y de sus relaciones para demostrar que no es así [2000: I, 27]. A partir de 1913, se entendió que la *Agudeza* había multiplicado los ejemplos con el objeto de equilibrar la presencia obligada de Salinas, lo que sería desmentido por Romera-Navarro [1950a], aunque la idea pervivió en algunos estudiosos, como Correa Calderón [1969] o Felipe B. Pedraza [1980]. El caso es que la relación de Gracián con Salinas es un elemento fundamental para entender la génesis y redacción del *Arte* y las modificaciones sufridas en su reescritura en la *Agudeza*. En medio, habría que interpretar el homenaje del belmontino al canónigo oscense en el diálogo «El hombre en su punto» de *El Discreto* (1646).

En cuanto al título, hay que analizar la modificación en las dos versiones: *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza / Agudeza y arte de ingenio*. En ambas, se trata de conjuntar tres términos: *arte*, *ingenio* y *agudeza*, lo cual —desde la perspectiva teórica del siglo XVII— no deja de ser una contradicción. *Ars* se opone a *ingenium* en tanto el *ingenio* representa la fuerza de la naturaleza humana, frente al *arte* que supone la técnica, el aprendizaje.

Por principio, el ingenio no puede atenerse a reglas fijas, por lo cual Gracián pretende conciliar elementos paradójicos, provocando la sorpresa y la incompreensión inicial de cuantos lectores estén imbuidos de la estética del momento. Con ello supera las contradicciones que arrastraba la teoría literaria desde el siglo XVI, que ha sido estudiada por muchos críticos (entre ellos, Darst [1985], Aurora Egido [1987c], López Bueno [1987], Roses [1990], Pérez Lasheras [1995: 96-109], y, aplicado a Gracián, por E. Blanco [1998: 35 ss], sin olvidar los ya clásicos de García Berrio [1968 y 1977]). Habría que recordar que *Arte de ingenio* es sinónimo de *Tratado de la Agudeza*, como recuerdan Lázaro Carreter [1986: 68] y Aguirre [1986: 186]. Cuevas [2000, I] apunta que el título de la segunda y definitiva versión de la obra no debió de gustar mucho a su autor, que tuvo que ceder a las presiones ambientales y, sobre todo, a su mecenas y editor Lastanosa. En este título definitivo aparece el reconocimiento al canónigo oscense Manuel Salinas y Lizana, traductor de los epigramas de Marcial que aparecían en el *Arte* y uno de los contertulios de Gracián con los que fue dando forma a la primera versión y madurando la segunda. Esta paradoja que implica el título, en sus dos versiones, nos proporciona, de entrada, muchos datos sobre lo que supone la obra o sobre las intenciones de su autor a la hora de componerla: no se trata tanto de proporcionar reglas que permitan generar agudezas, sino de anotar muchos ejemplos de las mismas para que el lector pueda llegar a aprehender intuitivamente su idea y que sirvan de modelos de imitación. El modo de proceder es, básicamente, aristotélico: no se parte de una idea para descender a los hechos, sino que se parte de los ejemplos con el objeto de llegar a la idea (de un método sintético previo se pasa a un modo de operar analítico), de ahí que reconozca Gracián que no puede dar reglas, prefiere mostrar (principalmente, Hidalgo-Serna [1993], pero también E. Blanco [1998] o Ayala [1989: 179]), definir por imágenes (como propugnaba la retórica).

2. INTENCIÓN, GÉNERO, MÉTODO, INFLUENCIAS

Hay muchos aspectos que han sufrido avances considerables en los estudios gracianos en los últimos años, uno de ellos es el del género (recordemos que el propio autor denomina a su obra «tratado»), aunque tanto este punto como el de la verdadera intención de Gracián al escribir la obra necesitarían de mayor profundización. Otro aspecto pendiente de resolución es el de la fuente (o fuentes) que vertebra la obra y la estructura. La mayoría de los críticos se limita a apuntar la influencia de las retóricas en las divisiones y subdivisiones de la obra, sobre todo en el caso de las clasificaciones de la agudeza, que ya el autor proclama que se conforman con un material retórico, por lo que las agudezas tendrán como procedimiento la misma división que las figuras retóricas. Determinar cuál es la que le sirve de modelo a Gracián es complicado, por cuanto existe una

fuerte tradición que impone sus criterios. En todo caso, la búsqueda habría que realizarla cerca del círculo y de la propia formación del belmontino, sobre todo en las retóricas jesuíticas, aceptadas por la Compañía y también en el círculo aragonés, por ejemplo, en Palmireno, sin olvidar a Cipriano Suárez y, sobre todo, a fray Luis de Granada, cuya influencia en Gracián ha sido señalada por Senabre [1979]. Algo de esto ya han apuntado L. Gil [1981], Bartolomé Martínez [1982 y 1995], Ayala [1993a] y, sobre todo, Batllori [1958 y 1964] y Cerdán y Laplana [1998]. La influencia señalada por Alberto Blecua [2000] de la *Heroida ovidiana*, de la que hablaremos más adelante, afecta a algo más que al contenido, porque hay razonamientos en esta curiosa antología que inspiran a Gracián en su particular teorización del concepto. No sería disparatado concluir que Gracián pretende escribir la retórica de los nuevos tiempos, en los que el parecer se antepone al ser [Jankélévitch, 1958: 80; Gendreau-Massaloux y Laurens, 1981]. Sin embargo, resulta excesivo el esfuerzo realizado por Gracián en dotar a la obra de una estructura clara y el resultado y atención que, después, observamos en la *Agudeza*.

Resulta que la *Agudeza* no es un tratado al uso. No tiene ningún antecedente en nuestra tradición. La novedad consistiría en que no parte de categorías apriorísticas, racionales, sino que se propone analizar un fenómeno a partir de ejemplos ya escritos y, por lo tanto, analítica e inductivamente, lo que, de alguna manera, hace de Gracián un empirista *avant la lettre*. Aunque se puede justificar este hecho a partir de la paulatina recuperación de la filosofía aristotélica a lo largo del siglo XVI y su ulterior superación en el XVII, no deja de ser curioso que una de las obras claves del racionalismo, *El Discurso del método* cartesiano, sea casi coetáneo de la *Agudeza* [Perniola, 1987, 1991; Ayala, 1994-1995; Pérez Lasheras, 2001b]. Desde esta perspectiva, la obra podría considerarse como un tratado de estilo (o una teoría del estilo, como propugna Batllori en varias ocasiones [1958]), que parte del análisis de los textos, no de categorías previas, o como una «poética de la escritura» [Pelegrin, 1986]. Sin embargo, toma de las preceptivas anteriores —retóricas, mayoritariamente— las denominaciones, porque toda agudeza se sirve de elementos retóricos como instrumentos para construir el concepto, como apuntó R. del Arco [1953: 710]. Quizá sea ésta la mayor modernidad de la obra gracianesca: el abandono de toda categoría apriorística, del racionalismo extremado dominante en el pensamiento del siglo anterior. Jankélévitch [1958] realiza una lúcida interpretación de la aportación graciana, que resume en la metáfora del Sol, que «muestra» o «hace ver», en «inversión diametral del platonismo»; que prefiere los modos, apariencias o circunstancias, porque sabe que no puede aspirar a la esencia, quedándose en la «manera», en el modo —el *cómo* graciano— como expresión del ser; se nos presenta una «filosofía catafática de los modos», que no es otra cosa que una filosofía positiva. Téngase en cuenta, por otra parte, que Gracián se arroga el mérito de haber sido el primero en tratar de realizar un arte del ingenio, por

eso habla de «teórica flamante» [prólogo «Al Lector»]. Frente a —o al lado de— la lógica y la retórica, aparece la agudeza como nueva ciencia, olvidada hasta este momento.

Otro de los aspectos hartamente debatidos por la crítica sobre la *Agudeza* es considerarla un tratado de literatura *conceptista* («ideológica», la llamó Menéndez Pelayo [1883-84]), lo cual es cierto si tenemos en cuenta la perspectiva gracianesca (pero seguramente reduciéndolo a la primera versión, al *Arte*, aunque resultaría más conflictivo si lo extendemos a la *Agudeza*), pero resulta falso si operamos con la simplificación con que la historia literaria ha tratado de etiquetar la literatura —y especialmente— la poesía del siglo XVII. Correa también ha realizado alguna aclaración a este respecto [1969: 22-26]. En el aspecto literario —o de teoría literaria mejor— sería preciso anotar la gran novedad que supone la evolución del concepto de la *imitatio*, de la *mimesis* aristotélica, que siempre parte de la Naturaleza, por el de la *inventio*. Lógicamente, el proceso que sufre este concepto es lento y puede rastrearse desde tiempo atrás, desde 1580 aproximadamente, momento en que las categorías literarias que sustentaron la concepción estética renacentista entran en crisis [García Berrio, 1968, 1977; Pérez Lasheras, 1995]. En este sentido intencional, también existen serias diferencias entre el *Arte* y la *Agudeza*. Según Correa [1969], la primera versión sería una obra de «entusiasmo juvenil», en la que Gracián hace ostentación de sus saberes, frente a la *Agudeza*, concebida como un «tratado del arte poético y oratorio», donde su autor muestra su «gusto ecléctico» (eclecticismo que también ha sido destacado por Peralta [1984a]).

Se ha vinculado la *Agudeza*, principalmente, con dos autores: Tesauro y Peregriani, existiendo, como se sabe, una curiosa polémica en torno a la posible influencia de este último autor italiano, servido en bandeja en el prólogo que el mecenas de Gracián, Vincencio Juan de Lastanosa, redactó para la edición de *El Discreto* (1646, en una fecha en que sólo había aparecido la primera versión de la obra *Arte* publicada en 1642). La relación entre ambos autores ha sido comentada por varios críticos, con puntos de vista y conclusiones diametralmente diferentes desde Croce [1899] y Coster [1913], que marcan ya las líneas futuras; modernamente, Senabre [1979: 58] mantiene que Gracián tuvo a la vista la obra italiana, frente a Mercedes Blanco [1992a: 227-246], que es quien mejor ha analizado ambas obras y concluye que Gracián es original en sus planteamientos y que dedica todo un capítulo (el VI) al cotejo de ambas obras. Una de las diferencias fundamentales entre ambos tratadistas es que Peregriani se mueve todavía en los principios racionalistas del neoplatonismo, mientras que Gracián opera con otros principios epistemológicos diametralmente diferentes [Checa, 1998: 119-136, aunque referido a *El Crítico*]. Así, frente a los reparos del italiano, el aragonés defiende en todo momento la agudeza y el concepto como manifestación suprema del ingenio humano. Egido [1997: 157] comenta con gran acierto estos pormenores en su edición de *El Discreto*, y recoge sus argumentos E. Blanco [1998]. Lo cierto es que el

propio autor italiano contestó a Gracián en 1650, cuando ya éste había reescrito la obra de principio a fin. Gracián da muestras de que o desconoce o pretende desconocer los tratados anteriores sobre el mismo tema. Y Lastanosa —torpemente— viene a sustentar este argumento [Woods, 1968a y 1968b y Saraiva, 1980].

Existen varios trabajos en curso que pueden ofrecernos algunas sorpresas sobre las posibles influencias o concomitancias de Gracián con otros teóricos europeos. Sería el caso de los trabajos de Malgorzata Sydor sobre Sarbiewski, un profesor polaco de retórica en la actual Lituania, autor de varias obras de poética y, sobre todo, de un tratado, escrito entre 1617 y 1618 y presentado en Roma en 1623 —anterior, por lo tanto, a Peregrini y Gracián—, pero inédito hasta 1954 [1958 según M. Blanco, 1992: 171-179, que dedica un apartado al análisis de la obra]. El manuscrito va firmado por Mathia Casimir Sarbievius y se titula *De acuto et arguto, sive Seneca et Marcialis ubi de epogrammatibus, de coloribus declamatoriis, de epistolis argutis omnibus bono, quibus studium est acute et scribere, et loqui*. La única edición existente hasta el momento, que incluye el texto en latín y en polaco, se basa en dos manuscritos que recogen los apuntes de sus estudiantes, redactados entre 1626 y 1630. Para este autor, la naturaleza de la chispa consiste en una causa que provoca que algo resulte inesperado o impensable. La causa de la sorpresa radica en que el *dictus* ('dicho ingenioso') incluye una consideración *dissentanei* ('discorde') con el tema del discurso. La chispa consiste en un discurso que contiene una afinidad, una alianza de lo acorde con lo discorde o, dicho de otra manera, una *concors discordia* o *discors concordia*. El autor va analizando los cuatro elementos de la chispa (que podríamos equiparar al concepto gracianesco): tema, lo discorde, lo acorde y la unión de ambos; analiza las causas de la chispa; habla de la necesidad de que exista variedad en la agudeza y de la sorpresa; ofrece tres modos de producirla; diferencia entre *argutus* ('broma') y *acutus* ('chispa'); finalmente, habla de los juegos de palabras como fuente de la broma y de sus modos (etimológico, aritmético, geográfico, prosódico, sofístico, nombrador, poético, gramático, alfabético, anagrámico, figurativo, retórico y oratorio). Este autor ha sido muy poco citado por los estudiosos de Gracián. Ayala lo menciona dentro de una escasa clasificación de los estudiosos del *concepto* y de la *agudeza* en el siglo XVII y M. Blanco es la única que lo analiza con cierto detenimiento [1992: 171 ss.]; Woods [1995: 18-24] resume la obra.

Sobre las coincidencias de Gracián y la obra de Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'argutae ingegnosa elocutione...* (1654) tenemos muchas notas a lo largo de la obra de M. Blanco [1992a], aunque ya se dedicaron a su cotejo Bethell [1953], Hatzfeld [1972], Lund [1977], Laurens [1979] o Woods [1995: 24-27]. M. Blanco [1992a] analiza a otros muchos autores de toda Europa que tratan de la agudeza, del concepto o del ingenio, elemento del que Ayala divide a los autores que lo estudian de acuerdo con diversos criterios: los que clasifican la agudeza (Gallo, Vavasasseur, Mercier), los que exponen las fuentes y los cauces de la agudeza (Tesauro, Morhof y Masen) y los que analizan el funcionamiento

y producción de la misma (Sarbiewski, Tesauro, Masen) [1990:213-215], al tiempo que también comenta los antecedentes. Auceschi analiza la influencia de Gracián en Europa [1993], aunque muy superficialmente.

Otro de los autores con los que se ha comparado frecuentemente la obra de Gracián es con el portugués Francisco Leitao Ferreira (*Nova arte de conceitos*, Lisboa, 1718), como han destacado Belchior Pontes [1971], Lund [1977] o Woods [1995: 27], además de alguna mención en M. Blanco [1992a]. En el mundo hispánico, interesa, además de conocer las oportunas aportaciones de García Berrio [1968], el cotejo que Marras [1996] ha realizado de la obra de Gracián con la de Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (1611). En la tradición más cercana, habría que analizar las concomitancias de la obra de Artiga, *Epítome de la elocuencia española (Epítome de la elocuencia española: arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia en todo género de asuntos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embaxadas, Cartas, y Recados. Con Chistes, que previenen las faltas, Exemplos, que muestran los aciertos*, Huesca, Josef Lorenzo de Larumbe, 1692), que ha analizado sucintamente Jesús Castán [1978], pero que, como apunta Pablo Cuevas [2000: I], daría mucho más juego.

Hay que reconocer como una influencia en la obra de Gracián la creciente valoración del ingenio que se produce en la sociedad y en el pensamiento desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (no es una casualidad que Cervantes tilde a Don Quijote de *ingenioso*, ni que la obra del que había sido profesor de la Universidad oscense Huarte de San Juan sea un *Examen de ingenios* [Ayala, 1990]). García Berrio ha dedicado un apartado a este tema, con el título «La exaltación del *ingenium* en la teoría literaria del siglo XVII» [1977: 256-262], y tres capítulos a la oposición ingenio-arte, en los que resume magistralmente este asunto; Heger [1952; en español, 1960: 181-189] recoge el término y sus acepciones en las obras de Gracián.

En este aspecto la Compañía de Jesús no es una excepción, sino al contrario, reafirma esta tendencia con una fuerte exaltación del ingenio, que se expresa incluso en su *Ratio Studiorum* o plan de estudios de la orden (quizás, cabría hablar de *raciones*, ya que fueron varios los programas de estudios de los jesuitas: 1586, 1591, 1598-1599, como han analizado Batllori [1958] o Labrador [1992]). Indicaba unas pautas muy precisas sobre el estudio y la docencia de los jesuitas, tanto la que recibían quienes profesaban en la orden como la impartida a sus alumnos. Recordemos también que, en el siglo XVII, pocos grandes autores escaparon del control educacional de los jesuitas. La *Ratio* consigna la necesidad de premiar y potenciar las muestras de ingenio, como han estudiado Batllori [1958, 1964], Labrador [1992], Gil [1981], Ayala [1990, 1993a] o Moraleja [1999: 69-75], y proporcionaría a Gracián la base aristotélica de su retórica y poética barrocas; la finalidad de esta educación del ingenio sería vencer (para nuestro jesuita, el fin de la imitación será la superación del modelo). El propio Gracián, en el capítulo I de *El Discreto* habla de «Genio e Ingenio» [Jansen, 1983]. El análisis del ingenio y de sus connotaciones requiere

adentrarnos en las páginas de la *Agudeza*, ya que supone uno de los elementos centrales de la obra.

3. CONCEPTOS Y CONTENIDO DE LA AGUDEZA

Si nos adentramos en el contenido de la obra, quizá, el primer problema con el que se encuentre el lector medio —y aun el especialista— sea el terminológico, ya que en la *Agudeza* se puede observar el gran «desgaste semántico de los tecnicismos literarios en el Siglo de Oro» [Hernández, 1985-1986: 32]. Sobre este aspecto se ha escrito mucho y se han dedicado a él monografías completísimas escritas desde muy distintos puntos de vista metodológicos y críticos. Volvemos, pues, al Gracián «poliédrico» del que nos habla E. Blanco [1998: 11], del que es posible extraer tantas lecturas como acercamientos a su obra, algunas de ellas en continua y constante contradicción, como la de considerarla como una cumbre de la estética barroca [Batllori, 1958; Belchior, 1969, 1971; Siles, 1982; Aguirre, 1986 o Egido, 1987a], manierista [Curtius, 1948: I, 412 ss.] o a medio camino entre el Barroco y el Neoclasicismo [Peralta, 1984c]. En todo caso, existen pocos trabajos que traten de interpretar la obra en su conjunto [May, 1948; Profeti, 1993].

Y es que Gracián es fuente de paradojas, como su obra misma. Se ha destacado, sobre todo, la teorización del *concepto* como principio básico y elemental para la construcción literaria, especialmente poética, observando que, para que un concepto sea apropiado, no debe carecer de agudeza o perspicacia. Desde los ya clásicos trabajos de Monge [1966] —verdadero punto de partida para la moderna valoración de la obra de Gracián, a pesar de haber pasado casi inadvertido en su primera publicación, por su escasa difusión— hasta el más moderno, completo y fundamental de M. Blanco [1992a], pasando por otros críticos —como E. Blanco [1998: 40-42], que resume en cuatro las razones de la dificultad de estudiar el concepto: la bibliografía abrumadora, la oposición conceptismo/culteranismo, la definición no consensuada y la significación del concepto en el siglo XVII, término que Gracián utilizó como comodín.

La idea latente en los estudios de Pelegrin [1986] y de M. Blanco [1988a] podría resumirse en concebir la escritura como un poder que puede llegar a transformar la propia realidad. Avilés [1998: 232 ss.] desarrolla y extrema esta teoría hasta llegar a conclusiones interesantes e innovadoras. Así, «Los anagramas, jeroglíficos, juegos de palabras, y hasta la misma alegoría se convierten en mecanismos productivos que carean variados enunciados en cadena. Esta productividad [...] forma parte integral del *concepto*, como se define en *Agudeza y arte de ingenio* y también de la textualidad (la escritura artística)», lo cual lleva a «la *fascinación por la imagen verbal intelectualizada*, debido al poder analógico de la mente». En este sentido, la misma definición del *concepto* «contiene la clave de su proce-

dimiento literario. Para Gracián, la retórica se muestra insuficiente sin el intelecto; es un mero instrumento. [...] El componente intelectual en la definición proviene de la valoración de la dificultad como valor estético. En otras palabras, el componente básico del concepto es la rareza de la conexión, el alejamiento de los significados implicados en la imagen. Aquí es donde reside el 'arte de ingenio', el producto final de la agudeza» [Avilés, 1998: 236-237]. La escritura nos ofrece un instrumento para penetrar en la propia realidad, en lo superficial y adentrarnos en la esencia de las cosas, pero no al modo platónico, sino en un proceso individual en el que interviene el intelecto.

El estudio de la complejidad terminológica, en especial del concepto y del conceptismo, de la *Agudeza* es, con mucho, el aspecto más analizado de toda la obra de Gracián: la bibliografía sobre este aspecto desborda cualquier posibilidad de control. Lázaro Carreter ha estudiado los antecedentes del concepto en la literatura española e italiana en el siglo XVI [1956]; M. Blanco se ha dedicado a la investigación detallada de este elemento [1988a: 107n, 1988b, 1992a], aportando grandes e interesantísimos análisis para su mayor conocimiento; Pelegrin reseña los estudios referidos al mismo [1993: 64n], Hidalgo-Serna ha dedicado prácticamente todos sus estudios a analizar los aspectos filosóficos del concepto y sus consecuencias epistemológicas [1980, 1985, 1987, 1988a, 1989, 1991, 1993]; Hernández realiza un esfuerzo divulgador y de síntesis [1985-1986]; Valbuena Prat [1970] distingue entre el conceptismo graciano y el muy diferente de Quevedo, autor sobre el que Chevalier [1988b] analiza la agudeza verbal; May [1950], Parker [1982], en fin, tratan de analizarlo desde perspectivas filológicas.

Sobre la falsa dicotomía conceptismo/culteranismo también existe una amplísima bibliografía, entre la que cabe destacar los trabajos fundamentales de Monge [1966] y Lázaro Carreter [1956], de los que parten, en gran medida, los artículos de Chevalier [1988a], M. Blanco [1988b] o Pelegrin [1987: 59], si bien hay que reconocer otros trabajos como el de Sarmiento [1958: 150], que estudia la escuela «conceptista española», o Collard [1967], que pone en relación el conceptismo con la «nueva poesía», aunque con perspectivas todavía un poco rígidas. La visión dual y contradictoria parte del mismo siglo XVII, aunque nunca con la visión negativa que tenemos hoy [Alonso, 1981: 167-168]. Finalmente, Heger [1952; en español, 1960: 181-205] analiza el conceptismo como una actitud literaria. Habría que recordar que el mismo Gracián, en la *Agudeza*, habla de distintos estilos, pero se pierde —creo que voluntariamente— en la predilección de uno determinado y renuncia a la visión dicotómica.

En este sentido, en la *Agudeza*, frente al *Arte*, se introduce una clara apertura a distintas posibilidades estilísticas, con un mayor acercamiento a un estilo llano y natural. La visión dual de Góngora («príncipe de la luz» que pasó a «príncipe de las tinieblas»), como lo definió Francisco Cascales, aunque después Menéndez Pelayo hablara de «ángel de la luz» y de «las

tinieblas») se ha mantenido hasta nuestros días, aunque muy superada después de los estudios de Dámaso Alonso sobre Góngora. La dualidad conceptismo/culteranismo supone una aporía, ya que, mientras *culteranismo* es un término que acuñó despectivamente Jiménez Patón (1611), antes de la aparición de las grandes obras gongorinas, para referirse a un tipo de poesía que comenzaba con Fernando de Herrera y que había llegado a su cima con la poesía del Carrillo y Sotomayor, Maxime Chevalier [1988a: 108, en la traducción] comenta que «fue creada hacia 1620 por un maestro de retórica a quien apenas le gustaba la poesía gongorina, y está edificada muy probablemente sobre el modelo del *luteranismo*». Es un término despectivo, calcado del lexema *culto* y del sufijo extraído de *luteranismo*, queriendo significar 'la herejía de los cultos'. Frente a este término, *conceptismo* no aparece hasta el siglo XVIII (López Sedano), aunque exista *concepto*, *conceptuoso*, *conceptuosamente*, etc. Gracián, por ejemplo, utilizará en la *Agudeza* los términos indicados, pero nunca habla de *conceptismo*. Serán Marcelino Menéndez Pelayo [1883-84], García Soriano [1927] y Menéndez Pidal [1942; 1956] a finales del siglo XIX y primera mitad del XX quienes den carta de naturaleza a esta oposición en la crítica moderna [Sáinz de Robles, 1957]. Sin embargo, sigue funcionando en la crítica literaria actual [Chevalier, 1988a], aunque con apreciaciones considerables y sin los prejuicios anteriores; considera Chevalier que la teoría de Gracián supone un eslabón más en la evolución del conceptismo del siglo XVI y, en este sentido, comienza con él cierto desprecio de la agudeza verbal y revalorizando el concepto de *l'esprit* típico de la Ilustración y representado en Voltaire, caracterizado por su apelación al intelecto mediante los juegos de ingenio. Tampoco podemos dejar en el olvido la asociación *agudeza/cultura* que realiza Senabre [1979] y que analiza más detenidamente M. Blanco [1992a: 38-43], dado que nos abre nuevas perspectivas para interpretar la obra como el intento de conjunción de saberes dispersos a través del juicio, esto es, que el entendimiento, aplicando el ingenio, es capaz de recuperar cierta unidad en un mundo disperso e inaprehensible, cifrado, como el propio lenguaje. Hidalgo-Serna incide en la importancia que Gracián concede a la elección, como capacidad del juicio y ejercicio de la voluntad, sobre todo en la educación del gusto [1988b], aspecto éste que puede vincularse a la reafirmación por el voluntarismo del libre albedrío frente al predeterminismo. Finalmente, Grady [1980] considera que la concepción graciana supone un avance considerable en la progresión de la palabra artística hacia su independencia, en el fondo, volveríamos a la vieja dicotomía *res/verba*, aunque creo que no se debe extremar la teoría.

Interesante resulta también el carácter simbólico de muchas de las teorizaciones de Gracián [Andreu, 1998: 121ss.; Moraleja, 1999: 25-27]. Se ha hablado de la concepción numérica siempre presente en sus obras, del carácter hermético de muchos pasajes, de la constante necesidad de «mostrar» simbólicamente [Andreu, 1998: 247-264]. Pero todo ello corresponde a una nueva forma de ver el mundo, típicamente barroca y sobre la que se ha llamado repetidamente la atención. Ayala precisa que «Si el mundo

es símbolo, solamente un pensamiento simbólico que piense en términos de tensión podrá aproximarse a él» [1979b: 30]. A parecida conclusión llega Gómez de Liaño [1994-1995]. Pero este sentido simbólico Gracián lo lleva a su extremo al concebir que el hombre es, esencialmente, un ser cultural, por lo que el símbolo se configura como un elemento fundamental para la interpretación del mundo. Dentro de este aspecto, habría que considerar el gusto de nuestro belmontino por los emblemas, como ha destacado Selig [1956; 1978], de los que hay una nutrida representación en la *Agudeza* (19, al menos, procedentes de Alciato), y que habría que relacionar con el cultivo de la imagen por parte de los jesuitas como fuente de conocimiento y como instrumento de educación.

Al seguimiento del concepto de verdad en Gracián —y, en especial, en la *Agudeza*— se han dedicado algunos empeños: Jankélévich [1958], Bassols [1994; 1997], Rodríguez Pequeño [1997] o Hinz [1999]. Bassols, por ejemplo, asocia el concepto de verdad graciana a la idea del mundo cifrado. En este sentido, podrían estudiarse los conceptos de verdad, verosimilitud, ficción y su delimitación en la teoría de la agudeza y del concepto. Maldonado de Guevara, por ejemplo [1958: 288], iguala el concepto ingenioso a la ficción en general. Muy relacionado con lo anterior estaría la concepción del gusto que despliega Gracián a lo largo de esta obra. Alcanzar el «buen gusto», tan neoclásico, es una de las constantes pretensiones del jesuita en la *Agudeza* [Strolle, 1972; Schröder, 1985; Ayala, 1988; Hidalgo-Serna, 1988b; Andreu, 1998: 171-179, 244-246]. También habría que mencionar el valor que Gracián concede a la dificultad como valor estético, basado en la rareza en la conexión y alejamiento de los significados. La correspondencia produce una verdad y un conocimiento en el lector, que debe esforzarse en buscar la unión de lo disímil [May, 1950: 18-19; Avilés, 1998: 243]. Dificultad que conlleva, en la teoría graciana, una concepción peculiar y moderna con respecto a las palabras y a su significación (*res/verba*, de nuevo), una cierta oposición a la arbitrariedad del signo lingüístico, de raíz platónica, pero que perdura en la tradición occidental a través de San Isidoro. Grady [1980], Rozas [1986], Avilés [1998] tocan tangencialmente este problema que, a la postre, nos llevaría a una doble vertiente estética, por un lado, y didáctica y ética, por el otro [Pérez Lasheras, 1995]. Muy útil, en este sentido, es el estudio de A. Egido [2000a], en el que «carea» la historia del *concepto* sustentado por Gracián al *concepto de la historia* que defiende fray Jerónimo de San José, fundamentales para el asentamiento aristotélico de la verosimilitud y la distinción entre la Historia (que persigue la verdad) y la verdad y la narración *fictiva* (propias de la literatura).

Hay, como vemos, estudios parciales que van componiendo todo un mosaico interpretativo. En este sentido, el discurso III de la *Agudeza* sobre la variedad es el que ha gozado de mejor fortuna. Pero hay que tener en cuenta que la variedad es uno de los conceptos claves de toda la obra de Gracián y, nos atreveríamos a decir, de toda su época. Es fundamental el artículo de Egido [1987a], aunque habría que considerar los estudios de

Chambers [1962], N. P. Wardropper [1989], Ayala o E. Blanco [1998]. El sentido y la significación de la variedad en la literatura anterior a Gracián ha sido analizada por Pérez Lasheras [1995: 83-94], y Rodríguez de la Flor [1995b] nos recuerda que esta variedad incluye también a los predicadores. La variedad es una de las bases de la clasificación de las agudezas: la de artificios (de concepto, de palabra, de acción); de correspondencia y de contrariedad; pura e impura; incompleja y compuesta, y las múltiples variedades de la agudeza incompleja. A la agudeza de concepto, palabra y acción se ha dedicado con atención Hidalgo Serna [1993]. El valor y el funcionamiento de la erudición en la *Agudeza* han sido destacados por N. P. Wardropper [1993]. Otros aspectos que van siendo estudiados son la relación de la metáfora con el concepto metafórico [Reckert, 1991, 1993], la paradoja [Darbord, 1982; Romo, 1993], agudeza compuesta [Rodríguez-Pequeño, 1997; M. Blanco, 1986, 1987a], la utilización de figuras etimológicas [García Gibert y Hernández Sacristán, 1988; Hidalgo-Serna, 1988a].

4. LA AGUDEZA COMO ANTOLOGÍA LITERARIA: LOS AUTORES

Está claro que, además de otros contenidos apuntados, la *Agudeza* incluye entre sus contenidos un gran número de citas de muy diversa procedencia. El análisis más detallado de los autores que aparecen en la *Agudeza* es otro de los aspectos que deben considerarse en la obra y que nos ocupará el cuarto y último punto de esta revisión, aunque es preciso hacer ahora alguna mención, referida, principalmente, a las fuentes más generales [Selig, 1960]. Lo primero que llama la atención a este respecto es la particular manera que tiene Gracián de utilizar los textos ajenos, que constituye, como ha demostrado Selig [1991], todo un arte de la cita, muy cercano al moderno concepto de la intertextualidad [Gendreau-Massaloux, 1980]. La tarea de acopio de ejemplos para la *Agudeza* debió de ser ardua y laboriosa y es evidente que Gracián tuvo que servirse de antologías y de ejemplarios cercanos a su obra. Se han señalado frecuentemente algunas de estas fuentes: la *Antología griega*, las *Flores de poetas ilustres* (1605), la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz o los *Apotegmas* de Juan Rulfo (obras que habitualmente no cita), aunque no existen trabajos específicos sobre la utilización de estas obras en la *Agudeza*. Ya Correa, en su edición [1969], incluye abundante anotación en este sentido, pero han aparecido algunos trabajos que suponen un avance considerable para desentrañar el problema de las fuentes de Gracián. El mismo Correa anota la coincidencia o posible utilización de la *Heroida ovidiana*, firmada por Alvarado, sobre la que Alberto Blecua ha extraído conclusiones muy valiosas [2000], considerándola como una estructura que afecta a los contenidos y que supone una fuente de *exempla* utilizados por el jesuita aragonés. Esta obra, publicada en Burdeos en 1628, y firmada por Sebastián de Alvarado y Alvear, fue escrita realmente por el también jesuita y amigo de Gracián Sebastián

Matienzo. La influencia de esta obra en la *Agudeza* es grande: «El rebelde Gracián [...] le dedicó, cuando ya había muerto, esas cariñosas líneas en un libro en el que la influencia de su amigo es más que una anécdota u homenaje de la llamada ‘intertextualidad’». En conclusión, A. Blecua considera que la influencia de la obra de Matienzo en la *Agudeza* se plasma en la mayor presencia de los emblemas, el dominio absoluto de sonetos, la abundancia de citas de la comedia *Querer por no querer* de Antonio Hurtado de Mendoza. De la *Heroida ovidiana* toma Gracián citas de autores raros —algunos de ellos inéditos, como Gudiel, Juan de Córdoba o Tablares—, y unos cuarenta ejemplos que documenta Alberto Blecua, como homenaje al amigo recientemente fallecido.

Uno de los aspectos que merecen una puesta al día y un estudio mucho más riguroso es el de la presencia y la influencia de la oratoria sagrada en la *Agudeza*. Los únicos trabajos aplicados a Gracián son los de Smith [1986] —que identifica algunas de las fuentes de Gracián—, Cerdán [1987] —que localiza a muchos de los predicadores que aparecen en la *Agudeza*— y Laplana [1999] —que supone un perfecto estado de la cuestión, aunque hay muchas notas sueltas en diferentes trabajos—; una síntesis muy apropiada para estudiar la obra de Gracián es la que proporciona M. Blanco [1992a]. También habría que considerar los trabajos de Herrero García [1942], Ledda [1982, 1989a, 1989b], Mancini [1988], Cerdán [1993], Laplana [1993], Herrero Salgado [1993, 1996], Rodríguez de la Flor [1995] o Cerdán y Laplana [1998]. Esta influencia es recíproca, dado que la obra de Gracián recibe y adapta elementos propios de la oratoria sagrada y, por otra parte, algunos tratados de oratoria sagrada inmediatamente posteriores a la obra del jesuita reciben la influencia de la obra graciana, incluso en su título (así ocurre con la obra de Martín Velasco, *Arte de sermones*, Cádiz, Bartolomé Núñez de Castro, 1667, cuyo lenguaje, en muchos casos, recuerda el de Gracián). Esta influencia ha sido poco estudiada, ya que lo frecuente es identificar a los muchos oradores citados por Gracián, pero hay poco trabajado sobre otras influencias más profundas. Quizá una de las más citadas es la de los términos *reparo* y *reparar* en la obra graciana [Nider, 1991; M. Blanco, 1992a: 408-415], ya que el reparo es una de las técnicas prioritarias en la predicación, pero no es el único caso, ya que muchos de los términos de la oratoria sagrada pasan a la *Agudeza* [Smith, 1986] y afectan al núcleo conceptual básico de la obra: el campo semántico del *concepto*.

Y es que la *Agudeza* es una obra imprescindible para entender en su justa medida alguna polémica en torno a la oratoria sagrada comenzada el mismo año en que apareció la obra [Laplana, 1999]. En efecto, la obra de Gracián fue objeto —pasivo hasta donde conozco, a pesar de suceder en los años inmediatos a la publicación de su obra— en una polémica llevada a cabo por el jesuita Valentín de Céspedes (*Trece por docena...* [firmada por Juan de la Encina], manuscrita, 1669, de la que existe una ed. moderna realizada por F. Cerdán y J. E. Laplana [1998], obra cuyo título, según sus editores, resultaría una explícita defensa del aragonés y de los «doce Gra-

cianes» que había prometido Lastanosa en los prólogos al lector de *El Discreto* y el *Oráculo manual* frente a las burlas que José de Ormaza había lanzado en su *Censura* de la elocuencia contra quienes «sacan libros y prométenlos a docenas» cuando lo que deberían es temer una docena de azotes por escribir puerilmente) y Ambrosio Bondía (*Triunfo de la verdad*, Madrid, 1649), por una parte, y el también jesuita José de Ormaza (*Censura de la Elocuencia* [firmada por Gonzalo Pérez de Ledesma], Zaragoza, 1648, de la que hay ed. moderna, realizada por G. Ledda y V. Stagno, con introducción de G. Ledda [1985]), por otra, en la que Gracián anda criticado por uno y defendido por los otros [Cerdán y Laplana, 1998]. Finalmente y para concluir este aspecto de la oratoria sagrada, hay que reconocer que, desde su mejor conocimiento, puede corregirse alguna mala lectura de la *Agudeza*. Así, Cerdán y Laplana [1998: 191] proponen la lectura de la frase del discurso LXI, «De la variedad de los estilos»: «compiten en Celada la cultura y la agudeza», frente a la lectura anterior de Correa: «compiten en celada la cultura y la agudeza», anotando que *en celada*, expresión no registrada en los diccionarios, equivale a ‘en torneo’, cuando se trata de un famoso profesor y predicador. Blanco tampoco comenta nada en su edición de *Arte de ingenio*, a pesar de transcribir *Celada*. En este aspecto, uno de los logros gracianos es no diferenciar entre los «conceptos predicables» y otros posibles, como hace Tesauro en su obra y otros tratadistas, como Valentín de Céspedes, sino que considera que los medios de que se sirven los conceptos son siempre los mismos e iguales para cualquier materia [Laplana, 1999: 84].

Aparte otras muchas consideraciones, la *Agudeza* supone una verdadera antología de la mejor poesía de los Siglos de Oro. Señalamos, antes de entrar en los autores concretos, algunos trabajos sobre grupos de autores, literaturas concretas u otros textos no literarios. Un trabajo que abre nuevas perspectivas sobre las fuentes utilizadas por el jesuita en su búsqueda y acopio de textos es el de Laplana sobre la biblioteca de los jesuitas en Huesca [1998a y b], porque proporciona datos positivos sobre lo que, realmente, pudo leer Gracián. Sobre la influencia italiana en el jesuita y su admiración por ciertos autores, como Guarini, existen varios trabajos: Laurenti [1965], Gambin [1991] o Garzelli [1998]; sobre la presencia religiosa, oradores sagrados o sermones han trabajado Correa [1962] y Mancini [1988] y, más detalladamente, Cerdán [1987] y Laplana [1999] sobre oradores, y Perugini sobre moralistas [1993]; la presencia de Aragón y lo aragonés lo ha analizado Goded [1962] y la poesía aragonesa Juste [1987]; un trabajo reciente estudia los epigramas latinos anónimos [Sierra de Cózar, 1999] y los epigramas en general los ha estudiado Laurens [1986].

La presencia de Manuel de Salinas en la *Agudeza* también ha sido objeto de atención crítica, desde los primeros trabajos de Giulian [1930] o Parga [1930], hasta los de Cabré [1963-1965], Laurens [1980], Cristóbal [1987], Muñoz García de Iturróspide [1995], o los mucho más exhaustivos de P. Cuevas [2000], que proporciona, además, datos interesantes de las diferencias de esta presencia en la *Agudeza* con respecto al *Arte*, ya que en

la versión de 1648 se incluyen varios epigramas de Marcial que no aparecían en la versión de 1642.

Sobre la caracterización de la literatura española, ha trabajado, aunque no ha publicado su artículo, Pérez Lasheras [1999], o algunas notas sobre la utilización de ciertos tópicos, que han sido estudiados por Gili Gaya [1958]. Evidentemente, hacen falta ya algunos trabajos de conjunto que unifiquen todo este complicado entramado de aportaciones dispersas. Como grupo, destaca la presencia de autores aragoneses, casi siempre marcados con el posesivo «nuestro», sin embargo este caso necesitaría de un análisis más específico, aunque da muchas notas Egido [1979]. Pero también aparecen marcados geográficamente otros autores, como los portugueses y los valencianos.

Hay, evidentemente, muchos trabajos que van analizando la presencia de distintos autores en la obra de Gracián. Sánchez Escribano apunta notas interesantes sobre la relación de nuestro jesuita ante la comedia nueva [1961], que necesitarían una mayor profundización. Sobre la introducción de nuevos autores latinos en la *Agudeza* con respecto al *Arte* aporta datos interesantes Cuevas [2000: I], mostrando las diferencias de concepción entre la obra de 1642 y la de 1648 en cuanto a la valoración de la poesía y la apuesta graciana por un mayor sincretismo de géneros, de modos y de maneras. Un trabajo de conjunto respecto a la literatura española fue realizado por Pérez Lasheras [1999 y 2001b]. Sin lugar a dudas, el autor que ha sido más frecuentemente vinculado con nuestro belmontino es Góngora [P. M. Costa, 1977; Egido, 1979; Dehennin, 1980; Poggi, 1986; Carreño, 1989; M. Blanco, 1994a; Woods, 1995; Pérez Lasheras, 1999], relación que ha suscitado posturas encontradas y poco ecuanímes y que precisaría un estudio más en profundidad. Otro autor que ha despertado cierta polémica es Don Juan Manuel y su obra *El Conde Lucanor*, cuya presencia en la *Agudeza* ha sido destacada por Buceta [1924], Pelegrin [1988a], Orotbig [1992] y Hinz [1999], mostrando los pormenores de la utilización por parte de Gracián de la obra y el carácter interesado de su ponderación.

Con respecto a la distinción graciana de antiguos y modernos ha escrito Pelegrin [1987], que concluye que esta división no es totalmente cronológica, sino que, en ocasiones, se entremezclan criterios estilísticos. En cuanto a la literatura medieval, habría que considerar la presencia de poetas de cancionero, analizada por Battesti-Pelegrin [1985] y Casas Rigall [1995], pero sería necesaria una revisión más completa, que nos explicara, por ejemplo, la presencia de *La Celestina*. Por otra parte, varios poetas áureos han sido objeto de algún estudio que analiza su aparición en la obra de Gracián. Así ocurre con la presencia de Garcilaso en la *Agudeza*, frente a su ausencia en *Arte* [Navarro, 1986], Camoens [Larsen, 1981] o Carrillo y Sotomayor [A. Costa, 1989]. La presencia de los hermanos Argensola en la obra de Gracián ha sido analizada por J. M. Blecua [1950], aunque este asunto requeriría un estudio más detallado en el que se expli-

caran las modificaciones sufridas con respecto a los barbastrenses en las dos versiones de la obra [Cuevas, 2000].

Quizá, uno de los aspectos más debatidos sea la gran ausencia de la *Agudeza* —y, cabe decir, de prácticamente toda la obra de nuestro belmontino—: Cervantes y, en especial, su obra maestra, *El Quijote*. Peralta ha hablado de «olvido voluntario» [1986], pero creo que el problema es mucho mayor y que las razones últimas habría que buscarlas en el círculo cultural y literario en el que se movía Gracián, principalmente en Zaragoza, y sus relaciones con los Duques de Villahermosa, que se habrían visto retratados muy negativamente en la segunda parte de la obra del alcaíno, tal como ha sugerido Aurora Egido en varios de sus trabajos. Si, como parece, *El Quijote* apócrifo es obra de un aragonés —tal vez de Jerónimo de Pasamonte, como sugiere Martín de Riquer— este mosaico cobraría un nuevo sentido e iluminaría todo un episodio oscuro que daría cuenta de una recepción literaria en Aragón distinta a la del resto de España.

CONCLUSIÓN

En fin, acabamos este recorrido por la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, no sin la sensación de que han quedado muchas cosas en el tintero. Hay que decir, una vez más, que estamos ante una obra compleja y que esta complejidad se refleja en la crítica, que presenta una dificultad similar a la que manifiesta el autor que va a encontrar el lector de la obra: idiomas —y lenguajes— diferentes, problemas terminológicos todavía sin resolver, puntos de vista diametralmente diferentes, excesiva dispersión en los aspectos analizados y, sobre todo, una falta de concepción global, que hace que no exista ningún acercamiento completo a esta obra, sino, más bien, lo contrario, una visión fragmentada y «poliédrica» de la obra, lo que ha proporcionado interpretaciones dispares e, incluso, contrarias.

En fin, esperemos que, en este año graciano, los estudios se multipliquen [véase ahora Egido, 2001a] y aparezcan nuevas ediciones de la obra del belmontino que vayan corrigiendo los errores y las lagunas que se ciernen sobre sus páginas, iluminen nuevos pasajes y contribuyan a que nuevos lectores se vayan acercando a la obra de este jesuita de pluma difícil y contradictoria. Sobre la *Agudeza* esperamos, al menos, dos nuevas ediciones: una de Sánchez Laílla y la tantas veces mencionada que dejara el Padre Peralta a su muerte, corregida y concluida por Ayala y Andreu, que pronto verá, al fin, la luz. En todo caso, esperamos que no sean las únicas aportaciones al esclarecimiento y a la difusión de esta obra capital para el entendimiento de la obra de su autor y —me atrevería a decir— de toda la literatura de su tiempo.