

## 7. EL CRITICÓN

CARLOS VAÍLLO

*Universidad de Barcelona*

En el umbral del centenario de Gracián —en feliz coincidencia con el cambio de siglo y milenio—, que previsiblemente estimulará el estudio de su obra durante el año de celebración, es oportuno comenzar con un inventario y balance de la labor crítica realizada hasta este hito simbólico, para afrontar los retos del futuro en este campo con suficiente información y perspectiva. Esta tarea se vuelve acuciante por el flujo constante de trabajos gracianos en las dos o tres últimas décadas, que han consolidado el gracianismo al tiempo que multiplicado las opciones críticas. De la correcta valoración de todo el esfuerzo colectivo de muchos años dependen en buena medida la continuidad o abandono de líneas de investigación abiertas en el pasado y la selección de objetivos y metodologías que movilicen a los estudiosos de Gracián en los próximos años.

En proporción, la parcela bibliográfica acotada por *El Criticón* acapara el mayor número de títulos, comprendidos en rigor los que abarcan el conjunto de las obras de Gracián y los que desde el ángulo particular de alguna de éstas iluminan aspectos de la novela alegórica. Basta sólo pensar en el registro que hace H. Jansen [1958] de conceptos clave de las obras de Gracián para comprobar la imbricación entre las diversas obras. La evolución de su estudio ofrece algunas peculiaridades dignas de nota. En los primeros escauceos de la crítica, en abrumadora mayoría francesa y alemana, de finales del XIX y principios del XX, se observa cierta postergación de *El Criticón* en beneficio de otras obras, que dejaron mayor huella en las literaturas nacionales de aquellos primeros críticos o proporcionaban acceso directo y cómodo a un pensamiento celebrado por Schopenhauer y Nietzsche; esta fase culmina en la monografía general de A. Coster [1913], que formula las principales cuestiones y sienta las bases de la crítica graciana, incluyendo *El Criticón*, pero habrá que esperar varios años más hasta leer una síntesis de los aspectos literarios de la obra [E. Sarmiento, 1933]. La predilección crítica de los españoles se decanta por *El Criticón*, cuando, gracias en parte a una presentación divulgativa de Azorín, Alfon-

so Reyes y, con más reservas, Unamuno, se reconcilian finalmente con esta obra, de cuyo desconocimiento, por no hablar de aversión, podría ser indicativo que no figure, hasta el momento, en la emblemática y generosamente hospitalaria Biblioteca de Autores Españoles; este desvío sólo se vio desmentido por algunos destellos de simpatía y comprensión aislados y por lo común «periféricos», como el aprecio de sus paisanos o el discurso académico en catalán de F. Rahola [1902] sobre facetas políticas y morales. Los primeros y prometedores frutos de la crítica española datan del decenio anterior a la guerra civil, tras la que se produce, con honrosas excepciones, una solución de continuidad, hasta que el centenario de 1958 favorece una modesta recuperación crítica, implicando algunas ramas de la Filosofía en su estudio, como preludio a varias ediciones y algún manual en el siguiente decenio.

Simultáneamente, el mayor esfuerzo crítico se desarrollaba fuera de nuestras fronteras, con sedes y hegemonías cambiantes: en los años 50-60 en Alemania, sobre todo varias tesis doctorales transformadas en libros renovaban una tradición universitaria de estudios gracianos vigorosa en el período de entreguerras e introducían enfoques filosóficos en la apreciación de *El Criticón*, a cuyo estudio particular se ciñe por primera vez un libro en 1966; casi a continuación, en Gran Bretaña y Estados Unidos, que tiempo atrás albergó una edición crítica al resguardo de guerras europeas, el auge académico de los países anglosajones produjo algunas lecturas críticas del texto y cotejos con otras obras. Por último, a la eclosión de los dos últimos decenios se han incorporado críticos de todos los países, produciendo un reguero de artículos sueltos, libros y actas de coloquios, con frentes diversos, literarios y filosóficos, que van desde interpretaciones globales a comentarios de pasajes, confirmando en general la primacía de *El Criticón*, seguida de lejos por *Agudeza y arte de ingenio*.

Los inconvenientes de desarrollar en detalle este itinerario de la crítica, que he tratado de resumir, superan las posibles ventajas: las aportaciones de cada trabajo quedarían diluidas entre títulos sin otra relación entre sí que la meramente cronológica y las reiteraciones serían inevitables. Por eso, he preferido adoptar un tipo de exposición en taracea, donde los distintos títulos examinados se agrupan por afinidades de enfoque o temas de estudio y por frentes compartidos de asedio. Tal vez parezca discutible la asociación de algunos trabajos en un mismo apartado o en ocasiones la necesidad de hacer tabla rasa de facetas menos homologables para preservar cierta unidad y no exceder de los límites impuestos; pero ninguna reseña, restringida por definición en alcance y amplitud, puede eximir de la consulta directa de los textos referidos, si se quiere tener noticia cabal de ellos.

La interpretación crítica de cualquier obra del Siglo de Oro, máxime con la envergadura y complejidad de *El Criticón*, debe descansar sobre un texto fiable y, a ser posible, bien anotado. Por fortuna, se cuenta relativamente pronto con una monumental edición crítica, profusa y eruditamen-

te anotada por M. Romera-Navarro [1938-1940], cuya difusión inmediata retrasaron las circunstancias adversas de su publicación, fuera de Europa y en medio de las guerras civil y mundial. Luego, sobre la base de esta edición, a menudo corregida en la anotación, siguieron otras —particulares o dentro de colecciones de obras completas—, más manejables que los tres gruesos volúmenes de aquella, más aligeradas de notas y aparato crítico: E. Correa Calderón [1944, 1971]; A. del Hoyo [1960]; A. Prieto [1970]; S. Alonso [1980]; parcialmente, M. Batllori [1983]; E. Blanco [1993], con sólo el texto; E. Cantarino [1998]; C. Vaíllo [2001], anticipo de la más completa que publicaré en la editorial Crítica para la colección «Biblioteca Clásica» y Sánchez Laílla [2001].

Por regla general, compete a los editores proporcionar un texto fiel y correcto, restaurado de malas lecciones, explicar dificultades lingüísticas y aclarar significados, a menudo ocultos; pero, debido a la complejidad inagotable de la obra, la tarea se ha proseguido al margen en varios trabajos, cuyas sugerencias en parte fueron asumidas por las sucesivas ediciones antes referidas y pueden serlo aún en las futuras: N. Cuesta Dutari [1955], B. Sánchez Alonso [1962], J. L. Laurenti [1969], M. Batllori [1973 o 1979], M. Pérez [1985], J. A. Frago Gracia [1986] y muy señaladamente el colectivo de hispanistas tolosano, L.E.S.O. [1986, 1988, 1989]; más puntualmente, aclaran pasajes D. L. Garasa [1950], A. M. Badía Margarit [1967], F. González Ollé [1979, 1984] y R. Lapesa [1994-95].

El rastreo de reminiscencias, citas o fuentes contribuye igualmente a la comprensión de una obra tan compleja. En este ejercicio positivista por excelencia se distinguió M. Romera-Navarro, recopilando de las notas destinadas a su edición las citas bíblicas y clásicas [1933, 1934a] y la huella dejada por escritores cronológicamente cercanos, como los italianos Botero y Boccacini [1934b]. El censo de las dos primeras colecciones puede completarse un poco más con ayuda de sendos trabajos de M. Batllori [1982] y O. Schönberger [1961], además de K. A. Blüher [1969a] para la significativa presencia de Séneca, asumido con Tácito por la intelectualidad europea; el influjo de Boccacini se registra meticulosamente en el estudio general de R. H. Williams [1946]. El filón seguramente aún no se ha agotado debido a las muchas lecturas del jesuita aragonés todavía por verificar.

Cuando las influencias afectan a trama, situaciones y personajes, hay que hablar de modelos. Los planteamientos similares, muy pronto observados, de las primeras crisis y el relato árabe *El filósofo autodidacto* de Abentofail adolecían de incompatibilidades cronológicas por la difusión más tardía en latín de este texto medieval, que quedaron resueltas con el hallazgo por E. García Gómez [1926] de una fuente común, un cuento oriental tal vez conocido por la minoría morisca española; J. M. Ayala [1986a] ha revisado varias coincidencias de ambas obras. Los paralelismos y contrastes más recurrentes en la crítica afectan a las obras de Cervantes, singularmente *Don Quijote* y *El Persiles*, a pesar del silencio o el velado desprecio del jesuita: las posiciones adoptadas por los críticos oscilan entre

los extremos de una secreta conformidad según C. Peralta [1986] y el carácter de antimodelo del *Quijote* atribuido por R. Mansberger [1995-97] a *El Criticón*. La deuda con el novelista escocés en latín John Barclay, admitida vagamente por muchos, incluidos el escritor aragonés y algunos amigos suyos, se concreta algo más en un estudio mío [1989b] que exploraba la imitación emulativa de parte de la trama y personajes del *Satyricon*, con sus claves coetáneas, y la convergencia con varios estereotipos nacionales europeos reunidos en el ensayo antropológico *Icon animorum*, que suele acompañar a la novela.

A través de Barclay ya vemos el debate crítico encarrilado hacia la cuestión crucial del género en el que se inserta una obra tan singular como *El Criticón*. Desde las preferencias literarias registradas en *Agudeza y arte de ingenio*, F. Lázaro Carreter [1986] va más allá de la noción de una alegórica *Odisea* cristianizada, propuesta como estructura básica de la obra por R. Senabre [1979, con más matices, 2001], y aplica la denominación de «epopeya menipea», acuñada a la luz de la teoría de Bajtín, al resultado de combinar varios modelos, desde Homero y Heliodoro a Barclay y Mateo Alemán, en una épica en prosa y sátira alegóricas. Ante tan formidables antecedentes palidecen otros posibles, mediocres y próximos en el tiempo, propugnados por P. Sainz Rodríguez [1962] y J. Checa [1988] a partir de algunas coincidencias: sendos libros de caballerías a lo divino, cuyas farragosas alegorías religiosas difícilmente casan con el carácter secular de la obra o el silencio del autor.

En el fondo, esas nuevas precisiones del género de *El Criticón* quieren hacer justicia a su singularidad, pero no descartan las categorías novelísticas en que desde el principio se ha buscado encajar esta obra y que la preceptiva frecuentemente asimilaba a la épica en prosa a falta de mejor explicación y hasta terminología. Como ya se ha comprobado en el párrafo anterior, el factor dominante y obligado en toda definición del género es la presencia constante de la alegoría, de la que M. Romera-Navarro [1941] traza un completo cuadro descriptivo de personajes, escenas y motivos. Pero no significa que la obra vaya a reducirse a una sarta de episodios alegóricos al margen de toda estructura novelística, como propone E. Correa Calderón [1961a]. Por el contrario, los críticos se aferran al hábito de referirse a *El Criticón* como novela, calificada si acaso como «moral», «filosófica», «alegórica», aunque no responda a muchos presupuestos actuales del género, que aún no recibía este nombre, y el marco narrativo esté claramente subordinado a la alegoría y al didactismo de la obra. Es normal que gravitase en la órbita de los géneros más conocidos de novela de su tiempo. La vinculación al género picaresco, generalmente aceptada, aún no se ha estudiado en profundidad salvo en el controvertido trabajo de J. F. Montesinos [1933], que achaca a esta versión «pura» de la picaresca (sin pícaros protagonistas ni ficción autobiográfica) una contribución importante al proceso de desnovelización en la literatura española por la invasión de moralidades y descripciones costumbristas. De la

picaresca, en todo caso, procede buena parte del tono y las circunstancias de la sátira, cuyo inventario establece M. Romera-Navarro [1942].

La adecuación de la obra a las pautas de la llamada novela bizantina se ha prestado a menos discusión. En un reciente estudio del género en la España del Siglo de Oro, J. González Rovira [1996] reúne todas las coincidencias de rasgos estructurales y argumentales, destacando el *León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada como modelo concreto [1992]. En una exposición sintética de la obra, en cambio, U. Schulz-Buschhaus [1986a] insiste más en las desviaciones o correcciones introducidas en el género bizantino [Egido, 1988] y concede mayor peso a la sátira. Egido [2001h y j] plantea ahora luz nueva a la importancia que tiene en la obra la literatura sapiencial en relación con la bizantina como modificador genérico. En la perspectiva de una variante barroca del género, la novela de peregrinación, cultivada también por Lope de Vega y Cervantes, E. I. Deffis de Calvo [1999] sitúa *El Criticón* en el ápice de la abstracción alegórica, en la que, alrededor del eje del viaje, los simbólicos peregrinos, acompañados de los lectores, alcanzan la sabiduría de la vida interrogando y descifrando el mundo. El viaje discurre a la vez por la Naturaleza y por el ámbito abstracto del entendimiento [R. Mansberger, 1994].

A la postre, ningún modelo único prevalece. El hibridismo fundamental observado en *El Criticón* justifica concebirlo como novela intergenérica, a la que sirve de aglutinante la dimensión alegórica, opina J. García Gibert a partir de su tesis doctoral, que hacía derivar la obra del «ficcionalismo» barroco, el didactismo moral vehiculado por una variedad de ficciones [1991, 1993]. Pero ese mismo desfile de alegorías es, para M. Blanco [1986], el factor que frena, por estático y abstracto, el progreso dinámico del relato novelístico, concebido como «agudeza compuesta fingida». Por la naturaleza didáctica de ésta tienen cabida muchos apólogos, insertados generalmente en el arranque de cada crisis para exponer alguna enseñanza [J. I. Díez Fernández, 1993a]. La parte de la crítica más proclive a resaltar la índole novelística de la obra se ha concentrado significativamente en los personajes, en cuya evolución apenas hace mella la trama, condicionada por la personalidad que cada uno encarna. La pareja de héroes, según A. Prieto [1972], forma una unión opositiva de sujetos, que tiende a fundirse en el ideal de persona, en correlación con las discordias del macrocosmos y el microcosmos; M. Bruno Herrera [1985] ve en la unión simbiótica de héroes complementarios en edad y genio una plenitud pluralista de la vida. Con enfoque narratológico, I. C. Livosky [1985], antes I. C. Tarán [1976], conjuga las funciones de los personajes novelísticos con el primero de ellos, el narrador omnisciente, que domina el discurso del texto con sus comentarios y observaciones. En la formación personal de Andrenio, la percepción de la realidad se modula con las circunstancias propias de las edades alcanzadas [D. H. Darst, 1977].

Sendos estudios a escala de libros, aparecidos simultáneamente, se han aplicado a estudiar la compleja articulación de novela y alegoría, en la que

se vuelve ineludible referirse al contenido doctrinal vehiculado por esta técnica de representación. En el marco narrativo provisto por la combinación de los modelos bizantino y picaresco, T. L. Kassier [1976] examina escalonadamente la configuración alegórica en tres niveles estructurales de la obra, que confluyen en una percepción del individuo confrontado a un medio social pervertido e inhóspito, fundada en tristes experiencias personales y coyunturas históricas. La variedad de géneros y formas de discurso ensayada en *El Discreto* sirven de preludeo a la composición múltiple de *El Criticón*, que M. L. Welles [1976] asimila como variedad de novela a la alegoría o anatomía satírica (en acepción crítica de Northrop Frye), distribuyendo entre los diferentes planos de la alegoría y la sátira, así como en la dimensión espacio-temporal, un proceso de concienciación moral e intelectual de los héroes, entre elevados valores expresados alegóricamente y deficiencias censuradas satíricamente.

En la configuración del espacio alegórico de *El Criticón* concurre el recurso mnemotécnico de distribuir ordenadamente, en diferentes lugares apropiados (*loci*) y en relación a imágenes, nociones por lo común morales y representadas alegóricamente, según prescripciones de la antigua arte de la memoria aducida por A. Egido [1986], en conexión con metáforas tópicas como el teatro del mundo o la concepción bíblica del gran libro del mundo. En la compartimentación de sucesivos ámbitos espaciales así suscitada, J. Checa [1986] aborda la imaginería arquitectónica, en buena parte derivada de Ariosto, la cual forma los escenarios simbólicos de los conflictos y dilemas morales surgidos al paso de los viajeros de la vida en esta anatomía satírica. Esa parcela alegórica es integrada por el mismo crítico [1993] a otras, que componen los procesos de alegorización de la obra.

Alternativamente a este desplazamiento abstracto de los peregrinos por un espacio alegórico, se atraviesan varios países europeos. Algunos críticos, como M. Batllori y C. Peralta [1969b], niegan un carácter estrictamente geográfico a este itinerario a su paso por lugares alegóricos. En cambio, B. Pelegrin [1984, 1985] vertebrata una estructura consistente y simétrica, derivada de premisas literarias expuestas en la *Agudeza*, sobre los ejes del ciclo natural del tiempo y un trayecto internacional coherente, en el que, con arreglo a criterios de sincronía, precisa o rectifica la localización de varios hitos de las etapas española y francesa: singularmente la comunidad de Hipocrinda equiparada al convento francés de Port-Royal, foco principal del jansenismo, que empiezan a combatir los jesuitas; en su reprobación culminaría una visión crítica de Francia, no exenta de simpatía en otros aspectos, como reino de la ambigüedad política y religiosa, y convertiría la obra en una defensa, incomprendida por sus hermanos de Orden, de valores morales tácticos y orientados al punto medio, y dogmas, como el libre albedrío, favorecidos por la Compañía.

Desinteresándose de la documentación que pudiese probar la implicación del jesuita aragonés en aquellas polémicas nacientes, esta lectura crítica, intrínseca al texto, se ha prestado a la controversia. Pero la sátira anti-

jesuítica y la localización valenciana del episodio, supuestas de antiguo, no encuentran confirmación en el silencio del panfleto contra Gracián *Crítica de reflexión*, asequible por fin gracias a O. Gorsse y R. Jammes [1988], que, por la significación antiforalista de su clandestino autor valenciano, Lorenzo Matheu y Sanz, subrayada por A. López García [1986], revelaría otro tipo de tensiones regalistas según B. Pelegrin [1988b]. También pasa por alto el dato otro documento posterior valenciano, rescatado por V. Nider [1994-1996], con interesantes apostillas literarias.

En una línea conciliatoria entre la realidad geográfica y una abstracción doctrinal más amplia y libre de la obra, que de otro modo también F. Cappelli [1998] ha aplicado al controvertido episodio, A. Milhou y A. Milhou-Rudine [1993] superponen, a través de indicios, la herejía española de los alumbrados a la jansenista y cualquiera otra. Por otra parte, A. Milhou [1987] había situado algunas etapas del tramo siguiente del viaje, que culmina en una apoteósica Roma pontificia, en la perspectiva de una propaganda de dogmas contrarreformistas y una ofensiva contra la política maquiavélica y falaz, encarnada en Venecia (Vejecia, en la obra), homologando la cronología del relato con el ciclo litúrgico y hexameral. Confrontado a la representación literaria del espacio en el Barroco, P. Ruiz Pérez [1996] acepta en *El Crítico* el diseño geográfico, pero atribuye al organicismo del marco espacial significaciones que complementan y potencian las del relato. Tal vez podrían ilustrar esta capacidad significativa la ubicación de las enseñanzas positivas y negativas de los héroes en las cortes visitadas [M. Borrego, 1996] y la connotación utópica de los extremos del viaje como contrapunto de la denuncia de vicios y males de la civilización, de los que sólo salvaría la utopía del arte y la escritura [B. Pelegrin, 1990a].

Coordinado con el espacial, el planteamiento temporal de la obra deriva de la naturaleza cíclica de las edades [H. D. Smith, 1988], correlativo al eterno retorno de la historia universal [J. B. Hall, 1975], que alimenta tanto un pesimismo como un optimismo histórico, y rechaza míticos estadios naturales del desarrollo humano impropios de «personas» [M. L. Welles, 1982]; todas esas facetas se integran en una indagación ampliada por K. Hiersche [1995] a otras representaciones implícitas (narrativas) y explícitas (temáticas) del tiempo, que en cierto modo se anticipan a su época. Frente a otras edades más marcadas, la infancia aparece menos cabada, pero sus naturales deficiencias intelectuales y morales pueden ser vencidas mediante una rígida pedagogía [M. Grande, 1999b y c].

Espacio y tiempo, abstractos y concretos, figurados y reales, conforman el receptáculo universal, del que se van extrayendo las enseñanzas de una doctrina de valores y el programa de formación del hombre para convertirse en personas. Así, W. Krauss [1947] identifica este proyecto tanto en el cumplimiento de ciertas normas y preceptos morales como en el aprendizaje por interacción con un medio físico y social, uno de cuyos componentes sería una psicología de las naciones recorridas y aludidas. En esta última faceta han incidido todos los trabajos que destacan el rechazo y la



admiración que juntamente despiertan otros países y la relación abierta o velada de los estereotipos nacionales y sus derivaciones políticas respecto a la problemática situación española: por el tamiz pasan Francia (B. Pelegrín [1980a, 1981], C. Vaíllo [1989a]), Italia (J. L. Laurenti [1965], A. Martinengo [1973, 1998], J. Caro Baroja [1992], B. Garzelli [1997], F. Gambin [1998]), Portugal (J. M<sup>a</sup> Viqueira [1961], B. Perrián [1999]), Europa en general, tópica [C. Peralta, 1993b], contemplada en sus contradicciones y sin acritud, con el declive español en el trasfondo (R. Jammes [1988b], B. Pelegrín [1998a]) y a medio camino entre la afirmación y la superación de las fronteras nacionales [F. Vivar, 1998]. No se desprende necesariamente una complacencia con el tipo representativo español, que, por otra parte, está lejos de aparecer unitario: A. Castro [1972] observa la disconformidad patriótica del escritor con su país, afectado de desarmonías regionales y sujeto al dominio de un vulgo inculto interclasista, remitiendo en su segunda versión innecesariamente a consabidos conflictos de casta.

En la representación de la realidad, concurren modos y técnicas diversas de mostrar el ser moral bajo falsas apariencias y significantes figurados, personajes a los que se encarga descodificar y asimilar la experiencia de este mundo significado y varios paradigmas epistemológicos antiguos y nuevos para alcanzar la verdad y la sabiduría. Como vehículo de una doctrina moral, de raigambre aristotélico-escolástica y senequista, la representación alegórica de la realidad es vinculada a una tradición literaria y estudiada en sus procedimientos, clasificados como manieristas, de los contrastes de ser y parecer y las deformaciones grotescas, entre otros, por G. Schröder [1966], en el primer libro circunscrito a *El Crítico*. En un iluminador cotejo con modalidades de representación literaria de la realidad en otros autores coetáneos, R. D. F. Pring-Mill [1968] compara las correspondientes dicotomías de ser y parecer y capta la peculiaridad de Gracián en la técnica emblemática de acoplamiento de imágenes visuales incongruentes y sentidos abstractos extraídos de una reflexión intelectual. En una línea parecida, D. Darst [1979] asimila el binomio de imagen y sentido en el emblema a la sucesión en las crisis de una formulación filosófica inicial y la confirmación de una experiencia narrativa.

La técnica de deformación grotesca es una manera de visualizar las constelaciones de vicios y virtudes de los personajes al servicio del adoctrinamiento moral [P. Ilie, 1971] dentro de una galería caleidoscópica de monstruosidades moralmente positivas o negativas, que recopila I. Colón Calderón [1993] y cuya inspiración remontan K. S. Gaylor [1986] al bestiario fantástico medieval, generalmente mediante la emblemática, y, en algún caso, A. Martinengo [1992b] a la iconografía legendaria de habitantes prodigiosos de las Indias. En gran medida original y artísticamente creativa, la tipología de lo monstruoso se extiende como producto del caos y el trastorno de valores introducidos por el hombre, y su presencia depende de la perspectiva moral adoptada y de unos presupuestos estéticos, que M. Blanco [1994a] contrasta con las creaciones de Góngora; haciendo lo propio con Quevedo, J. Checa [1998] destaca la mayor con-



tención verbal y significación unívoca del aragonés. La aberrante morfología grotesca, generalmente de doble composición, humana y animal, concorde con pautas de estructuración dualista de la obra, señalados insistentemente por la crítica (M. Levisi [1971, 1980]), se ve casi acaparada por las figuras de los guías surgidos para orientar o extraviar a los protagonistas, con arreglo a tipos, significación y funciones narrativas establecidas por M<sup>a</sup>. S. Carrasco Urgoiti [1977], M. Joly [1985], F. Gambin [1989] y F. J. Martín [1996b].

La epifanía del mundo y la vida que plantea *El Criticón* depende en buena medida de la disposición y capacidad de captar significados de los peregrinos en las sucesivas experiencias. En ellos, la admiración ante la naturaleza y más adelante los artificios humanos se templa, si no se rechaza, con el análisis riguroso de las verdades o falsedades que encierran, con el contrapunto de Cervantes (A. Armisen [1986]). En una línea complementaria, se ha mostrado fecunda la indagación llevada a cabo en torno a imágenes metafóricas de la visión introspectiva y del exterior o refractada en un espejo, moduladas como injunciones a la prudencia y la perspicacia reflexivas para conocerse y conocer el mundo en esta y otras obras del jesuita: exploran diversas facetas D. Bleznick [1974], D. G. Cañas [1982], M. T. Cacho [1986], D. Janik [1987], K.-A. Blüher [1991], G. Poggi [1997], en comparación con otros grados metafóricos de transparencia en Cervantes y Góngora, y O. Pereira [1997], que subraya la modernidad de la concepción graciana y su aplicación a la política. Una variante se produce en la rectificación visual «a posteriori» de engañosas apariencias en un episodio definido por el fraude [A. De Stefano, 1998]. En el escrutinio racional a que invita la metáfora de la vista, J. Robbins [1998] llama la atención sobre el recurso a la ilusión del arte para disipar las engañosas ilusiones de la realidad. Favorecida por la dualidad de puntos de vista de los peregrinos, la visión perspectivista de la realidad, que la crítica empezó a considerar aplicada en Cervantes, ha sido vinculada a la intención satírica por M. Baquero Goyanes [1958] o a disidencias ideológicas por E. Lago [2001].

Para escrutar la realidad en *El Criticón*, hace falta algo más que una vista aguda y penetrante. Allí, el mundo no se reduce a apariencias superficiales, cotidianas y fáciles de pasar desapercibidas, sino que se dota de una calidad enigmática, opaca y compleja, aprehensible sólo mediante claves o cifras. En la interpretación filosófica y literaria de E. Lledó [1985], la única realidad en la obra es literaria en cuanto cifrada en un lenguaje autorreferencial. La recurrencia de motivos literales del naufragio y la navegación en ambos extremos de la obra permite a N. Ly [1988ab] interpretar el sentido de la vida y la muerte de los protagonistas. Como traducción visual o intelectual del trastorno del mundo a causa del hombre, la representación del tónico del mundo al revés proporciona a la vez un esquema de la realidad degradada y una primera clave de conocimiento, que consiste en entender a la inversa todo para enderezar imaginariamente el mundo, como han estudiado variamente A. Redondo [1979], que lo interpreta como cauce de sátira y denuncia de la crisis nacional, R. Senabre

[1979], con el ejemplo de un pasaje, y más generalmente C. Ruiz García [1998]. Así, para expresar la valoración moral del mundo, la novela experimenta con paradigmas de conocimiento, ya familiares, ya insólitos, pero siempre sorprendentes, desafiando las expectativas y hábitos del lector. Como en tantas otras obras literarias, Gracián acude alguna vez a los paralelismos del microcosmos [F. Rico, 1970]. La descripción de los órganos y facciones del cuerpo humano proyecta sus funciones confirmadas, o rectificadas y jerarquizadas sobre el plano moral [Y. David-Peyre, 1974-75] o, distribuidas mediante el tradicional testamento paródico, establece un cuadro comparativo de estereotipos nacionales [R. Jammes y M. Vitse, 1992]. Igualmente, el cuadro de indicios morales que asignaba la fisiognómica a las facciones asiste a la vista en su proceso de descodificación [J. E. Laplana, 1997].

Podría decirse que pocos elementos de la obra se sustraen a algún tipo de connotación inducida, que obliga al lector y al hombre al constante ejercicio de descifrar sentidos ocultos que iluminan alguna faceta. Los nombres propios inventados, con etimologías griegas y latinas por lo común, proporcionan un primer nivel de significación moral o epistemológico (H. Iventosch [1961]; E. Ridruejo [1986]), igual que una circunstancia realzada de las biografías de personajes históricos vincula permanentemente sus nombres a una noción general [L. Spitzer, 1930]. A través de múltiples referencias de la obra a letras y escritura como claves de conocimiento, A. Egido [1993b] detecta la convergencia del curso de la vida y el discurso literario en el proceso de descifrar el libro del mundo y discernir lo bueno y verdadero de lo malo y falso; desde otro ángulo, como contrapunto a las palabras henchidas de significación, interpreta [1991a] los silencios y las formas de elusión retóricas como un relieve de los misterios de la acción narrativa, antepuesta al habla, sin excluir una superación por la fama eterna de la escritura.

La figuración tópica del teatro del mundo, sucintamente presentada por E. Forastieri Braschi [1977], enmarca los diversos espectáculos que va desgranando A. Forcione [1992, 1999], desde la escenificación hexameral de la creación divina en las primeras crisis, con intercambiables analogías cósmicas y políticas, a las variadas y continuas representaciones siguientes, que, por el reiterado distanciamiento y manipulación del individuo, recubren formas de aniquilación personal, relacionada con diversas manifestaciones literarias en otro trabajo [1985-86]. Pero la óptica del engaño omnipresente, que conjuga las esferas moral y estética de la obra según J. M. Strolle [1976] o examina en un pasaje particular, bajo el aspecto del «engaño a los ojos», B. Perrián [1997], predomina en otros tratamientos del tema del teatro, como los análisis de los episodios más directamente conectados con la temática: especialmente, en la corte de Falimundo, equiparada en su teatralidad al ritualismo vacuo de la de Felipe IV por M. Ucelay [1981], la escena farsesca analizada exhaustivamente por Ch. Marcilly [1972]. En la fuente de los engaños de la misma crisis, H. Felten [1991] considera invertidas las connotaciones de un motivo cristiano, acu-

mulando la transformación artística a los emblecos del guía mitológico Proteo.

Como en este caso, los mitos clásicos en la obra se apartan un tanto de los arquetipos y situaciones humanas que encarnaban tradicionalmente y se adaptan a los temas dominantes de la obra: recurriendo al contraste con Cervantes, L. Arrabal [1985, 1988] distribuye las transformaciones mitológicas entre los dos polos opuestos de la realidad, el perfecto de la creación y el degradado del mundo al revés, y observa una acentuación de la misoginia, entre otros aspectos, en episodios del mito de Hércules; para L.-E. Roux [1986, 1988] la actualización de algunos mitos, como el platónico de la cueva y otros grecolatinos, invita a la recreación cristianizada de un nuevo mundo.

Al igual que en los mitos, las innovadoras representaciones alegóricas de las dobles caras de la Fortuna [M<sup>a</sup>. S. Carrasco Urgoiti, 1984] o la Muerte [R. Jammes y M. Vitse, 1993] subrayan la ambigüedad perspectivista y enriquecedora con que se enfocan tales temas cruciales en la novela. El simbolismo iconográfico y literario de la Prudencia tricéfala y bicéfala, de raíz humanística y emblemática, reelaborado en las obras del jesuita, proyecta en *El Crítico*, según A. Egido [2000a], esta virtud fundamental sobre su tripartición en las edades del hombre, al que aquélla va orientando acompasadamente a los cambios del tiempo hacia uno de los dos finales posibles: el que, combinando virtudes y previsión, satisface el afán de perdurar en la memoria. Otra configuración abordada en el mismo estudio afecta a un guía de la novela, con larga tradición y descendencia posterior, el diosucillo lucianesco Momo, indeseable maldiciente y entremetido, cuyos motivos iconográficos y literarios Gracián altera y recombina en una figura transformada y una estirpe de nulidades que le sucede para condenar su extendida especie en el mundo, deletérea para las frágiles honras de todos.

De nuevo en la interpretación de A. Egido [2000a], la recomendada prospección de los tiempos comporta la relevancia de la Historia como disciplina fundamental en la formación del hombre y como garante autentificador de fama y censura, pero el deslinde aristotélico de Literatura e Historia (incorporada la filosofía moral) por el tipo de verdad que persiguen, en el planteamiento cervantino, no supone para Gracián renunciar a las elegancias de la primera a pesar del énfasis en las otras dos, que en *El Crítico* se subordinan a la invención de la historia particular y literaria de los peregrinos de la vida. La valoración de la Historia conduce a la que se hace en la obra de las letras humanas en general, en cuyo discurso A. Egido [2001b] ve confirmada una perspectiva escéptica en que se pone a la prueba de la realidad y el curso de la vida la dignidad del hombre, al que de todos modos se otorga confianza para remontar sus miserias y eternizarse por el valor de sus obras. Humanidades y ciencias se perfilan como componentes del bagaje de cultura que Gracián considera ineludible en la formación de la persona, sobre lo que han insistido todos los críticos (últi-

mamente, F. J. Sánchez [1999]). *El Criticón* es un libro rico en sugerencias y apuntes críticos no sólo sobre obras sesudas, sino también sobre una variedad de literatos españoles y extranjeros, desgranando opiniones muy personales, de las que ya se ha escrito algo y bien y aún pudiera escribirse seguramente más: M. Romera-Navarro [1934c], U. Schulz-Buschhaus [1991a], A. Martinengo [1992a], B. Garzelli [1998], aunque muchos también se han referido a este punto más de pasada. Cabe reconstruir así, a partir de los pasajes y crisis en las que queda esbozada, la biblioteca ideal de una persona culta, como han hecho F. Géal [1994], para un vasto y variado conjunto, y, limitándose a la parcela relativa a la política, E. Cantarino [1999].

Como literato también, Gracián cuida la forma, adquiriendo un estilo muy peculiar y llamativo, que absorbe la atención del lector, y refleja en su obra la preocupación por los fenómenos del lenguaje [F. Hernández Paricio, 1986]. Desde el trabajo pionero de J. M. Blecua [1945], que identifica certeramente los recursos expresivos del autor en la intensión y extensión de su lengua, han menudeado los estudios específicamente estilísticos, aunque es cuestión insoslayable al abordar la obra desde su totalidad hasta algún pasaje comentado (por ejemplo, H. Köhler [1996]). Sin ceñirse a la novela, F. Ynduráin [1958] tiene observaciones pertinentes sobre el binarismo y otros procedimientos. Tal vez el estudio más completo en este campo sea el de S. Alonso [1981], que se aferra a la tensiones dualistas como clave explicativa de las características del estilo. Por su parte, A.-J. Deza Enríquez ha hecho una vasta compilación de imágenes y juegos de palabras de la obra en su tesis doctoral [1989] y aplicado métodos de análisis lingüístico y estilístico para destacar ciertas configuraciones verbales [1996, 1999]. En *Agudeza*, R. Senabre [1986] encuentra anticipado el repertorio de estilemas que aplica la novela. En áreas más restringidas del lenguaje, se abordan otros aspectos, a veces de orden menor, como las fórmulas de cortesía [J. M<sup>a</sup>. Enguita, 1986]. El recurso a la etimología, no siempre exacta, para reforzar o descubrir sentidos nuevos de las palabras es valorado por J. García Gibert y C. Hernández Sacristán [1988]. Al igual que sus contemporáneos, en primer lugar Quevedo, Gracián aprecia la agudeza que emana de los chistes y cuentecillos populares, como permite constatar M. Chevalier [1976, 1988b]. Sobre todo, G. Sobejano [1980] demostró la capacidad de la prosa graciana de expresar líricamente sentimientos elegíacos en bellos pasajes.

La adecuación de unos medios literarios y estilísticos a un determinado ideario en toda la obra de Gracián no pasó de ser una aspiración ambiciosa en K. Heger [1952], a medias alcanzada, a la que se han venido dando respuestas diversas en muchos de los trabajos reseñados hasta aquí. Algunos trabajos prescindien de esta unidad de forma y contenido y se ocupan preferente o exclusivamente de la doctrina, por lo común moral; y otros, de corte literario, manifiestan su predilección por los aspectos ideológicos de la obra. A pesar de que los de índole más filosófica tienen asignada otra sede, los incluiré con los demás en este apartado final, en cierto

modo recapitulativo de la faceta doctrinal, insoslayable en la mayoría de los anteriores trabajos.

Quizá la obra es demasiado compleja y rica de doctrina para reducirla a un solo sentido, como podría ser el carácter iniciático que le atribuye G. Prost [1986] en un resumen de su tesis: la tonalidad religiosa está en contradicción con un deliberado enfoque de moral secularizada y naturalista, sin chocar con los dogmas cristianos, como explica E. Moreno Báez [1959]. En *El Criticón*, el paradigma de comportamiento que encarnan los héroes supone el rebajamiento del nivel elevado de exigencia sustentado en los tratados, en una evolución que traza M. Z. Hafter [1966] en el marco de la moralística de su tiempo. Desde una perspectiva aún más amplia, *El Criticón* supone un repliegue desengañado respecto a los ideales heroicos del Renacimiento en la interpretación nietzscheana de F. Maldonado de Guevara [1945], que ahora matiza F. J. Martín [1996a] en el sentido de un ansia de perfección. Por su parte, J. A. Maravall [1958, 1959] destaca la modernidad de su concepción antropológica del individuo aislado y competitivo en un mundo aparential y relativo. El predominio de la prudencia, virtud más bien instrumental, arroja una dudosa luz sobre las demás facetas doctrinales de la obra, que, en un cotejo con *Don Quijote*, adolece de insuficiencias morales para J. L. Aranguren [1958]. Por la imposibilidad de discernir el bien del mal en el acto, G. Poppenberg [1991] señala algunas aporías de la moral y el arte de Gracián. En la parte de su síntesis sobre Gracián correspondiente a la novela, J. M. Ayala [1987] asigna un realismo desengañado y prudente a la persona formada que, en una sociedad degradada y criticable, se desprende idealmente de la obra. La visión sombría y laberíntica de la realidad no excluye, en la interpretación de J. M<sup>a</sup>. Andreu Celma [1998, 1999], una estimulante representación lúdica de la vida social y un amor a la libertad y la justicia que marcan un camino de superación. Para R. Jammes [1988a], la consciencia de la decadencia del país lleva a la valoración elitista del político preparado intelectualmente por encima de la nobleza incapaz y la plebe aborrecida, anticipándose al Siglo de las Luces, en lo que abunda D. Castillo [1997] con otros argumentos y matices. En las claves o cifras que proporciona la Historia, J. Checa [1997] comprueba la necesaria apertura a una experiencia cambiante del mundo político, susceptible de continuas revisiones. Más generalmente, A. Moraleja [1999] considera la política desvalorizada y subordinada a la ética religiosa, observando una tensión entre optimismo y pesimismo que sólo resuelve Dios.

La exposición amplia del ideario de Gracián deja flecos sobre los que se han detenido algo más algunos trabajos. Algunos de estos temas y motivos, alternativamente sombríos y, en grados menos evidentes, luminosos han sido examinados juntos en la tesis de K. Durin [1999], que además señala una continuidad con las obras anteriores y coincidencias con una obra del checo Comenius. Por separado, y tal vez con la necesidad urgente de otras monografías que exploren más a fondo estos y otros temas afines, aparecen en otros trabajos el desengaño [A. Quirós Casado, 1986, 1988] o la

felicidad imposible [M. Casas de Faunce, 1986], que en su etérea encarnación femenina, Felisinda, no se ve libre de la concepción misógina del autor [F. Perugini, 1994], insoslayable en cualquier estudio del jesuita, pero especialmente tratada por M. T. Cacho [1987] y E. Cantarino y M. Grande [1998], que relativizan su virulencia en el conjunto de las obras del jesuita. Quizá sería este tema digno de un estudio psicológico, como el emprendido por A. Botero [1998] sobre la doctrina moral y el inconsciente que revela.

De momento, el rechazo intolerante del otro o diferente ha suscitado sendos trabajos a la luz de la teoría crítica deconstructivista: P. J. Smith [1990] detecta en la marginación y menoscabo del extranjero o el disidente y sobre todo de la mujer, carente de identidad y vehículo de los valores cambiantes del hombre, incongruencias que subvierten por su perseverancia la construcción alegórica del relato; a la feminidad, reprimida como peligro y desprovista de función narrativa, L. F. Avilés [1998] añade el espacio social público, confrontados por el lenguaje alegórico que intenta imponer un orden cultural alternativo como proceso de formación personal del varón. Los rasgos monológicos y etnocéntricos del discurso aparecen aún más acusados en el cotejo con el *Persiles* [1996].

Hemos querido finalizar este examen de la crítica en torno a *El Crítico* con estos trabajos pertenecientes a la última (¿o ya penúltima?) moda postestructuralista para mostrar la enorme ductilidad de esa obra, que esperamos siga atrayendo la atención de todos los críticos, cualquiera que sea su escuela. A la entrada del nuevo milenio, la labor colectiva de muchas décadas ha tejido una tupida red sobre la novela del jesuita, que apenas deja resquicio para encontrar nuevos frentes de asedio. Pero tal vez no sea tan acuciante encontrarlos como ahondar en los cauces ya abiertos y que han mostrado grandes perspectivas de avance. Aparte del estilo, por su importancia, y otros temas señalados de paso, destacaría en especial todos los trabajos que han aprovechado el andamiaje de unos paradigmas, a menudo comunes a una variedad de obras, como guía de futuras investigaciones. Cabría extender a otros autores satíricos, políticos y morales del Barroco, además de Cervantes y Quevedo, la comparación y el contraste por los valores y recursos que compartan en el plano literario e ideológico. Por ahora, a mi juicio (y no me importaría equivocarme), quizá no ha llegado el momento de las grandes síntesis, que alguna vez habrán de tomar el relevo de los estudios monográficos ceñidos a veces a un solo aspecto o los análisis de un pasaje o un capítulo del texto, cuya necesidad es indiscutible, por otro lado. A medida que se lea y relea una obra tan rica y complicada, irán surgiendo sin esfuerzo los temas de investigación. No queramos anticiparnos a lo que haya de ser en cada caso una decisión bien sopesada e ilustrada por el conocimiento de la bibliografía.