

8. *EL COMULGATORIO, LA CRÍTICA DE REFLECCIÓN Y EL EPISTOLARIO*

ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS

Universidad de Zaragoza

Con la sustancial información que Gracián proporciona de *El Comulgatorio* en sus preliminares dirigidos «Al lector» la crítica ha ido tejiendo una nada escasa red de descripción e interpretación, a pesar de haber sido obra poco atendida en general por los estudiosos [Polgar, 1980: III/2, 89-90]. Comienza el autor estableciendo una sustancial diferencia con el resto de su producción: «Entre varios libros que se me han prohiado, éste sólo reconozco por mío, digo legítimo» (Cito por Correa Calderón [1977]). En la actualidad Miquel Batllori prepara la edición crítica de *El Comulgatorio* realizada conjuntamente con el desaparecido padre Peralta).

Téngase presente, en primer lugar, que por las fechas, y entregadas ya las dos primeras partes de *El Criticón* (1651, 1653), *El Comulgatorio* (1657), es obra penúltima en su elenco y previa a la tercera y última entrega de su famoso relato alegórico. Es por ello por lo que este comienzo ha llevado a pensar en el librito como un desagravio que el jesuita escribiría para limar asperezas con la Compañía: concesión, pues, para unos, pensada con el ánimo de contrarrestar la carga excesivamente profana y polémica de sus anteriores escritos; ejercicio de sinceridad, para otros [Batllori y Peralta, 1969a], que nos hablaría de una definitiva reconciliación de Gracián con su ministerio.

La estructura rígida del proyecto, sin embargo, se desenmascara a renglón seguido: «Van alternadas las consideraciones sacadas del Testamento Viejo con las del Nuevo, para la variedad y la autoridad; y en cada una el primer punto sirve a la preparación; el segundo, a la comunión; el tercero, para sacar los frutos, y el cuarto, para dar gracias». Y es precisamente esa ordenación la que, al ser relacionada con una férrea voluntad retórica, se compadece mal con la pretendida efusión inmediata de los sentimientos. De hecho, ni aun a los defensores de esa sinceridad [Batllori, 1958; Batllori y Peralta, 1969a] se les ha escapado lo que la obra tiene de ejerci-

cio literario ligado a la *compositio loci* jesuita, asunto ya apuntado por Coster [1913] y definitivamente destacado por R. de la Flor en muchas de sus implicaciones en dos artículos previos [1981; 1984] que fueron refundidos posteriormente. En esa refundición [1988: 120] el crítico ve en el libro gracianesco «un discurso estereotipado hasta la exasperación: un texto artificial y artificioso que sorprende porque concilia dos opuestos irreconciliables (retórica / piedad), intentando capturar a la segunda en la red organizada por la primera».

El trabajo de Gracián se inscribe, pues, dentro de las coordenadas intelectuales de la Compañía, lo que se traduce en la vuelta a determinadas retóricas escritas por jesuitas, que desde la del P. Suárez de 1561, van proponiendo para mover los afectos el apoyo en la creación de imágenes visuales que favorezcan el establecimiento de un arte de la memoria al que se confía la impresión indeleble en el recuerdo. El procedimiento, como se sabe, no es en absoluto nuevo en los libros del belmontino y fue destacado concretamente para *El Criticón* en un trabajo de Egido [1986]. En este apartado de cosas, ya Coster [1913] resaltó que la preferencia de sus contemporáneos pasaba por no acomodarse a las puras abstracciones mentales, siempre relegadas en favor del paso a primer plano de las imágenes materiales, aunque éstas —consideraba el crítico francés— fueran tan extrañas a nuestros hábitos como puedan serlo las ligadas a las realistas del banquete. Correa, sin embargo, adujo a este respecto ejemplos contemporáneos del mismo Gracián y R. de la Flor [1988] recuerda el anclaje de este recurso concreto en autores tan significativos como San Agustín. Si acaso, su originalidad consistiría en no abusar de las escenas evangélicas de la Pasión de Cristo, quizás en una búsqueda de lo menos manido y más conceptuoso.

Eickhoff [1993], retomando y ampliando un trabajo anterior de Giménez [1986] en el que se intentaba desvincular *El Comulgatorio* de la oratoria sagrada, (tal y como habían propuesto Romera-Navarro y Correa Calderón al hablar de él como «condensación y síntesis de sus sermones», idea en la que insiste Neumeister [1986]), ofrece una amplia lista de obras de jesuitas que considera antecedentes directos y orgánicos de *El Comulgatorio*, tratado que habría que entender dentro del género de los devocionarios y libros de meditación, según lo promovido por la Compañía para el enriquecimiento de la vida espiritual. En este aspecto, su originalidad, entre una abundante masa de escritos para uso interno de la Orden, de difusión tanto manuscrita como impresa, residiría en su mayor «cultura lingüística y voluntad de forma», en la búsqueda de un equilibrio entre «método espiritual y perfección formal» [Eickhoff, 1993: 156]. Así como en haber estructurado su libro no en un avance en tres fases, como se hubiese esperado de una estricta disciplina de método ignaciano, sino en torno a una rígida división en cuatro puntos [Batllori, 1995a].

De cualquier forma, y al margen de su pertenencia al género meditativo, lo cierto es que *El Comulgatorio* no queda totalmente desvinculado de la

oratoria sagrada, pues se convierte en pieza clave de la polémica «a favor y en contra del conceptismo como lenguaje de la predicación, desarrollada en el seno de la Orden» y fuera de él [Cerdán, 1985, 1988; Blanco, 1992a], motivo por el que tampoco obtuvo el reconocimiento, al menos oficial, de la Compañía [R. de la Flor, 1988: 126].

Teniendo en cuenta que es tratado a medio camino entre la ética y la estética, en artículo en que R. de la Flor [1993] vuelve a insistir en el retoricismo de *El Comulgatorio*, señala hacia la *éckphrasis* como el procedimiento por el que la obra ingresa en el territorio de lo literario y no en el de un campo de saberes más específicamente teológicos, cuyo engarce con la producción intelectual en torno a la Eucaristía promovida por la Contrarreforma es más que evidente. En este sentido, Pelegrin [1985], a la par que destaca cómo el proyecto de «hacer a Dios sensible al corazón» queda inscrito dentro de lo recomendado por las pautas tridentinas de la vuelta a lo concreto y figurativo en el arte, para grabar mejor el mensaje religioso en el espíritu, recuerda que el librito no puede desligarse de la polémica con el jansenismo en torno a la frecuencia de la comunión, pues el Sacramento es una de las obsesiones básicas de la Compañía de Jesús y además queda ligado al magisterio de Gracián en la Cátedra de Escritura que ocupó en Zaragoza. [Batllori y Peralta, 1969a].

El libro queda así incardinado en preocupaciones de época y de orden religiosa —no se entiende, de hecho, sin tener presente la espiritualidad española del Seiscientos y la escuela ascético-mística de la Compañía [Batllori, 1958]. Atendiendo a esta última oposición, la obra queda más cercana de la mística que de la ascética por cuanto Gracián lo que pretende es orientar al alma hacia una contemplación razonada y esponjosa, muy próxima a la frontera entre las gracias ordinarias y las extraordinarias. Cosa en la que no haría sino seguir, de entre las recomendaciones tridentinas sobre las diversas maneras de exégesis, aquella que se decanta por el sentido místico, es decir, simbólico, y presentar, en consecuencia, siempre al Antiguo Testamento como signo del Nuevo [Batllori, 1995a].

En lo que concierne a su relación con el conjunto de su obra, lo apuntado por la reciente crítica tiende a considerar que *El Comulgatorio* no sería libro aislado en la nómina de los trabajos gracianos. Empezando por su intencionalidad didáctica y su voluntad de pragmatismo, comunes con el resto de los salidos de su pluma, y que alcanzaría incluso al tamaño de la obrita —«y tan manual, que le pueda llevar cualquiera o en el seno o en la manga»— y al estilo, medios prácticos para acercar el objeto divino a las necesidades del creyente [Pelegrin, 1985: 131]. De hecho, desde el punto de vista de lo estilístico, Peralta [en Batllori y Peralta, 1969a] resaltó el paralelismo de recursos de las tres últimas meditaciones del tratado con las últimas páginas de *El Héroe*, *El Político* y *El Discreto*. En este apartado, que el propio Gracián recuerda en su preliminar *Al lector*: «el estilo es el que pide el tiempo», la crítica última ha rechazado esa pretensión de sencillez que Correa apuntara y que R. de la Flor y, notablemente, Pelegrin

[1993a: 60], han demostrado falsa. Es justamente este crítico quien desvela un empleo del ritmo que apunta como en ninguna de sus obras al «famoso número tan nombrado y aconsejado por las retóricas», lo que haría de su prosa un territorio a medias entre la poesía y la oratoria dirigido «ya no al seso sino al corazón», y en el que Gracián haría gala de todos los estilos ilustrados en sus escritos. Pero si el libro no queda al margen de ellos en lo estilístico, su relación con la *Agudeza* queda expresa en lo que tiene de puesta en práctica de lo allí recomendado para la predicación, dato que ya resaltó Martí [1972] en sus implicaciones para la oratoria sagrada de la época. En esa misma línea R. de la Flor [1988] recoge una intuición planteada por Peralta [en Batllori y Peralta, 1969a], quien interpreta *El Comulgatorio* en varios aspectos como si de una extensión natural de la *Agudeza* se tratase. Y Pelegrin [1985] recuerda cómo, tanto en uno como en otra, Gracián plasma el concepto de Divinidad en Jesús, haciéndolo figura central de los dos tratados. Pero la conexión no acaba en ese rasgo común compartido y se hace explícita con el discurso LIII de la *Agudeza*, cuyos ejemplos, precisamente tomados de sermones, tienen por objetivo primordial el de exhortar a la comunión frecuente. El propio Pelegrin va más allá en su postulado de una relación entre *El Crítico* y *El Comulgatorio*, no tanto exterior cuanto integrada en las *crisis* de aquél, pues la *dirección de intención* de Ignacio de Loyola se hace visiblemente moral y religiosa en estas sus dos últimas obras: a saber, virtuosa, porque morales son los medios y los fines en ambos, problema que se planteaba a las claras en los *Ejercicios Espirituales* desde el propio preámbulo. En la búsqueda de conexiones, el crítico gracianista insiste y encuentra en la meditación XVII una posible aplicación al episodio de Virtelia, que marca la frontera entre la fase ascendente y la descendente de la vida o de la peregrinación alegórica. Sin olvidar que la meditación L podría interpretarse como hecha a medida para resolver la elección crucial de Virtelia: «un largo y peligroso camino te espera». El mensaje, de esta forma, queda ligado al Sacramento de la Eucaristía, pues la mejor forma de negociar la salud eterna pasa por la confesión y la comunión: perdón para el pasado y gracia renovada para el futuro, [Pelegrin 1985: 131-134].

El libro ha suscitado análisis concretos de varias meditaciones, como la dedicada por R. de la Flor [1993] a la número XII, de la que examina la tópica retórica y cuya organización estructural afirma que se podría hacer extensible al resto de las meditaciones. Con el inventario de recursos analizados demuestra la existencia de un «registro literario altamente persuasivo». Neumeister [1986], por su parte, apuntando a la meditación XIII pretende demostrar cómo Gracián, al emplear la alegoría del templo de Salomón, se muestra muy marcado por la interpretación de la arquitectura histórica según la «concepción escatológica y cristiana de la historia y no según las reglas autónomas del arte» y va más allá al establecer un paralelismo entre el Escorial y la obra: «Igual que el Escorial y su modelo, el templo del rey Salomón, la obra de Gracián no representa más que un recipiente accidental para acoger lo incomprensible» (p. 171).

Así mismo, desde la vertiente de la semiótica, Batllori [1995a] ha hecho hincapié en las meditaciones II y XLIV, y Neumeister [1995b] en el símbolo de la cena alegórica aplicado de manera ingeniosa a lo largo de todo el libro, como puede leerse en el título de la meditación XXIX.

A pesar de la marginación de la crítica —véase un recorrido por ese olvido en Correa [1977]—, lo cierto es que *El Comulgatorio* conoció un notable éxito tras su publicación; de ello dan cuenta las no menos de veinticinco ediciones españolas sueltas y todas aquellas que lo incluyen junto al resto de obras de Gracián en un trasiego editorial que llega hasta el siglo XIX [Sommervogel, 1890]. Sin olvidar el capítulo de traducciones [Correa, 1977], entre cuyo elenco las versiones al italiano han sido las más estudiadas y podrían arrojar luz sobre la polémica al respecto de las diversas valoraciones estilísticas del libro de Gracián, según Gambin [1995a, 1996] quien ha trabajado sobre *Le delizie della Sacra Mensa*, salida en Bolonia en 1675, más apegada al original, y la dieciochesca *Meditazioni sopra la SS. Comunione del Padre Baldassare Graziano*, realizada por el también jesuita Francisco de Castro en 1713, significativamente muy dulcificada en lo retórico, lo que vendría a confirmar el poco aprecio que la Compañía habría hecho del libro, inmerso como estaba en lo más agrio de la polémica contra el conceptismo en la predicación.

Como habrá podido observarse por el repaso anterior, es plenamente injustificado el olvido en que la crítica ha tenido esta obra de Gracián que, por su importancia en el esquema ideológico y estilístico de su autor, parece pedir un mayor estudio de sus recursos de escritura, en la línea de lo propuesto por Giménez [1986: 367], «requeriría un análisis minucioso la funcionalidad de las metáforas, comparaciones, imágenes, elipsis, estructura bimembre, antítesis, aliteraciones, similicadencias, léxico,...». Tarea esbozada por Peralta [en Batllori y Peralta, 1969a], R. de la Flor [1993] y Pelegrin [1993a], pero susceptible de ser aquilatada, como ocurre en relación con la oralidad, entre otras cosas [Egido, 1996a].

En la misma línea de propuestas, teniendo en cuenta que la *Agudeza* ha sido considerada, como recuerda Cantarino [1999a], «la clave arquitectónica donde converge la producción del autor», cabría, como ya sugiriera Peralta [en Batllori y Peralta, 1969a], volver a ella de manera sistemática y exhaustiva para encontrar algunas de esas claves reflejadas en *El Comulgatorio*. Sería preciso, igualmente, seguir por la línea apuntada en R. de la Flor [1988] de estudiar la relación del tratadito gracianesco con la serie de libros emblemáticos vinculados a la mnemotecnia para señalar las conexiones iconográficas. Sin olvidar la propuesta de Batllori [1969a] de conectar *El Comulgatorio* con el ámbito de los tratadistas religiosos del Siglo de Oro español en el que se formó el jesuita, ni marginar la de Correa [1977] y Peralta [en Batllori y Peralta, 1969a] al respecto de la necesidad de comparar el genio de Gracián y el de Calderón, pues «hay muchas veces coincidencia verbal entre las meditaciones de *El Comulgatorio* y los títulos de los autos de Calderón». Son, entre otras tareas posibles, las que

reclama un libro cuya modernidad ha sido muy justamente reivindicada por R. de la Flor [1993: 144] al recordarnos que «salvando todas las distancias precisas, las meditaciones que se proponen en *El Comulgatorio* se vinculan por su identidad procesual con el *sueño despierto dirigido*, con la práctica de la *fantasía dirigida*, utilizada hoy por toda una rama de la siquiatria de obediencia freudiana», asunto este de las concomitancias con las teorías del psiquiatra vienés que ocupa parte del trabajo de Blanco [1984a]. En cualquier caso, *El Comulgatorio* merece ser estudiado con mayor atención en el contexto de la obra graciana [Egido, 1996a y 2001h] y en el de la literatura ascética y mística de su tiempo, pues en él el ágape se transforma en *charitas* [Egido, 1996a].

La publicación de la *Crítica de reflexión y censura de las censuras. Fantasía apologetica y moral. Escrita por el Dotor Sancho Terzon y Muela, profesor de Mathematicas en la Villa de Altura, Obispado de Segorbe* ha sido, desde el momento mismo de su aparición en 1658, muy poco antes de la muerte de nuestro autor, motivo de continuas especulaciones. Se trata de un panfleto que adopta la forma de un acto universitario público tenido en Salamanca, en el que el tribunal, formado por cuatro profesores, especialistas en Humanidades, Filosofía, Jurisprudencia y Teología, juzga severamente en el personaje de Critilo la obra de Gracián. Desde un principio la *Crítica* intrigó por su autoría y ya Goswin Nickel, General de los jesuitas a la sazón, en carta al padre Vidal, que fue editada por Coster [1913: 742], lanzaba la hipótesis de que bajo el seudónimo de Sancho Terzón y Muela se ocultaba en anagrama el jurista valenciano Lorenzo Matheu y Sanz, a la vez que desechaba la participación del padre Pablo de Rajas, implicado en las agrias desavenencias que el aragonés tuvo con los miembros de la comunidad en su estancia valenciana [Batllori y Peralta, 1969a]. Es, significativamente, la de Matheu paternidad que recoge Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*, como advierten Gorsse y Jammes [1988: 76].

Pero Correa [1944] vuelve a insistir en el padre Rajas, iniciando así una polémica con Romera-Navarro [1950a], quien echa por tierra sus tesis en argumentación que ahora puede verse resumida y ordenada en Pelegrin [1988]. Replica de nuevo Correa [1970] a Romera apoyándose en la mano que le había tendido Batllori [1958: 117-22], también partidario, aunque matizado, de la autoría jesuítica del panfleto. Pero Pelegrin [1988b], en un compendio de su tesis de 1982, desmonta lo que siempre se había dado por bueno: el especial odio de Gracián hacia Valencia, odio relacionado con la identificación del Yermo de Hipocrinda del *Criticón* con la ciudad levantina [Batllori, 1958]. Cuando tal ámbito alegórico se traslada más allá de los Pirineos [Pelegrin, 1985] y se cifra en el espacio jansenista de Port Royal, pierde importancia la tesis de la inquina demostrada por Gracián hacia el Reino de Valencia, con toda seguridad no mucho mayor que la que vierte en su obra contra muchas otras provincias de España [López García, 1986]. El apoyo definitivo a esta hipótesis viene dado por el hallazgo en 1973 de un ejemplar desconocido de la *Crítica* entre los libros de la Biblioteca Central de Barcelona (ahora de Cataluña),

encuadernado con otras tres obras de Solorzano Pereira. Los tres primeros libros van traducidos por Matheu y Sanz y el suyo, como los anteriores, va dirigido a un miembro de la familia Aragón y Moncada (don Luis y don Fernando). De los dedicatarios y su filo-regalismo deduce Pelegrin [1988b] que el ámbito en que nace la *Crítica* es el del projansenismo larvado y disfrazado de ataque a un miembro de la Compañía, el exponente más claro del «laxismo mundano de la Orden». El asunto valenciano sería, pues, una construcción *a posteriori*, hecha sobre la base del libelo de Matheu y Sanz.

Aunque la argumentación de Pelegrin parece intachable y se ve reforzada por López García [1986] en algunos aspectos, como cuando insiste en la falsa impresión de panfleto provalencianista, pues la estadística de invectivas más bien parece apuntar a una acusación dirigida a Gracián como anticastellano, lo cierto es que López García no rechaza del todo la hipótesis de Batllori, quien había sugerido la colaboración de Rajas y Matheu en el panfleto. El primero redactaría «todo el entramado retórico» mientras que el segundo aportaría «la orientación política del texto». Matices al margen respecto de la autoría, lo que parece evidente es que la obra cabe enmarcarla en un ámbito de tensiones fortísimas entre una tradición foralista en la que se integraría Gracián y la tendencia centralista defendida desde instancias monárquicas. Es lo que hace López García [1986] con la ayuda de Casey [1983] y Guía [1976; 1984], al proyectar el panfleto sobre el contexto valenciano en que se produjo. Si la actuación de Lorenzo Matheu en los años previos a la publicación de la *Crítica* estuvo en la base de la primera gran reacción foralista que acabó con la purga de los rebeldes con métodos expeditivos que el propio jurista habría defendido en sus escritos, estudiados por Tomás y Valiente [1973], el chivo expiatorio elegido fue Gracián, pues al apuntar contra su figura, Matheu purgaba su excesivo celo absolutista, haciendo «gala de un valencianismo que no implicase al mismo tiempo actitudes específicas de la Corona de Aragón». Son precisamente estas actitudes las que estudia Solano [1989] quien discurre sobre el peso que en el jesuita ejerció el dilema entre absolutismo y pactismo, dilema bien presente ante las pretensiones de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares de «incrementar y redistribuir las cargas militares y su coste entre los distintos reinos que componían la Monarquía», asunto que ha sido ampliado por Sanz Camañes [1997]. Así mismo, no conviene olvidar que el problema se fragua en la conciencia gracianesca en los años en que oficia de confesor y acompañante del duque de Nocera, ámbito cronológico e ideológico estudiado para la generación previa al jesuita, —con la que éste comparte enfoques— por Jover [1949], y desde la vertiente peculiar y reivindicativa de la España de las tres castas por Castro [1972], y al que el propio Solano [1986] ha dedicado varios trabajos [1986, 1991 y 1997 en colaboración con Sanz Camañes].

Quienes recordaron muy oportunamente que la polémica sobre la autoría había desviado la atención de los filólogos del verdadero interés de la *Crítica de reflexión* fueron Gorsse y Jammes [1988] en su estudio introductorio a la edición del libelo de Matheu y Sanz según el ejemplar

de la Biblioteca de Cataluña descubierto por Pelegrin. Hito en la difusión de la obra, pues sólo se conocía hasta entonces por extractos y resúmenes del ejemplar de la Academia de la Historia, su propuesta es un aldabonazo para el enfoque estrictamente literario del panfleto al recordar que por el carácter de su crítica a la obra gracianesca nos encontramos ante un testimonio impagable de la opinión de un contemporáneo sobre el *Criticón*. Enfocada desde ese punto de vista, la obra de Matheu y Sanz puede contribuir a sacar a la luz todo aquello que, al no coincidir con las normas vigentes, tanto estéticas como ideológicas, resultaba un revulsivo para el «público retrógrado» que el jurista valenciano representaba. La imagen de Gracián que resulta del contraste de una y otra obra diferiría de la que se ha aposentado un tanto acríticamente en los manuales y acercaría más su postura a la de una cierta modernidad que siempre habría que entender como muy mediatizada por los «criterios del sistema ideológico dominante» [Jammes, 1988] ya que para un intelectual inmerso en la profunda crisis de la época, una actitud «a la vez audaz, novadora y optimista era totalmente inconcebible». Aún así, la gran aportación del panfleto es la de señalar aquellos aspectos que quedarían más cercanos de un lector contrario a preceptos literarios «estrechamente escolares» y capaz de tomar distancia con respecto a «los conceptos conformistas en el plano moral y político que constituían la ideología dominante de su tiempo.» Es sintomática, por ejemplo, «la ausencia de referencias concretas a la doctrina católica» que resaltó Matheu en el *Criticón*, hecho que nos recuerda que el libro de Gracián está mucho más imbuido de las doctrinas del Humanismo antiguo que de religión cristiana. Así mismo, los juicios vertidos por el jurista valenciano cuando pasa revista a *El museo del discreto*, nos enfrentan a un Gracián crítico con las opiniones aceptadas de lo que constituía la base cultural de su época y no es extraño que fuese considerado desde este punto de vista como sacrílego por las mentes más acomodaticias.

El análisis de la obra de Iuan Bautista de Valdà, *Solenes fiestas que celebró Valencia a la inmaculada concepción de la virgen Maria por el supremo decreto de N. S. S. pontífice Alexandro VII*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1663, le sirve a Nider [1994-95] para corroborar esa línea de pensamiento que en Valdà, seguro conocedor de la *Crítica de reflexión*, encuentra un firme seguidor. El autor de la relación se apunta en lo ideológico y en lo estilístico a lo dicho por su antecesor contra Gracián, exacerba la animosidad de los valencianos contra el jesuita, siempre desde el realce de la lealtad regalista de la ciudad frente a la tendencia foralista gracianesca, aunque, aprovechando el contexto más festivo de los vejámenes de las justas, atempera la acidez de sus juicios, que en lo estilístico amplía a la *Agudeza*, *El Político* y al *Oráculo manual*. Precisamente en este plano, el estudio de Gorsse y Jammes [1988] llamaba la atención sobre algunas peculiaridades de la crítica de Matheu, algunas ya señaladas en cuanto a los términos usados por Gracián en Coster [1913: 652-55], que no apuntaría tanto a su dificultad conceptista, cuanto al carácter familiar y concreto del vocabulario [Alonso, 1981] y al tono festivo de la obra, juzgado como poco propio de su grave

materia. Juicio que echa luces sobre lo equivocado de encasillar al *Criticón* como «obra severa y pesimista.» Desde este nuevo enfoque, la novedad de Gracián habría que buscarla en el uso que el autor hace de la alegoría moral, «calcada en los moldes del cuento folclórico», para conseguir una obra de novedoso divertimento.

Ya en otro orden de cosas, el trabajo de Gil Encabo [1996] apunta a dos controvertidos pasajes de la *Crítica* que llamaron en su tiempo la atención de Nickel por lo que suponían de ataque a Lastanosa, prócer oscense y mecenas del jesuita. El primero de ellos, la «cueva de cristal» a la que alude Matheu, probablemente insinúa actividades alquímicas en la casa palacio de Vincencio Juan, a medio camino entre la «acumulación museística kircheriana y los vislumbres de experimentalismo científico.» Y el segundo de ellos, al hablar del «arte de ejecutar testamentos» que habría puesto en juego Lastanosa, parece ser una malévola alusión a los fundamentos reales, económicos, familiares y sociales que hicieron posible su fortuna en una época en la que no pocos miembros de la alta y baja nobleza se arruinan y en tiempos en los que, precisamente, Gracián es uno de los beneficiarios mayores de sus actividades de mecenazgo.

Como se ve, el estudio en profundidad de la *Crítica de reflexión* se revela de gran interés, dejadas al margen estériles polémicas sobre su autoría, y si las energías se dirigen hacia la mejor comprensión de la actitud ideológica y estética de Gracián criticada por Matheu. Sería, pues, de desear que no cayese en saco roto la propuesta de Gorsse y Jammes [1988] de ahondar con un estudio serio en el rechazo, no sólo estilístico, que produce *El Criticón* en la *Crítica de reflexión* para descubrir un Gracián atrapado en sus contradicciones, pero avanzando decidido, y a pesar de todo, por la senda del racionalismo que ya apuntaría, aunque de manera tímida, hacia lo conseguido posteriormente en el Siglo de las Luces.

Con respecto al Epistolario, del que se conservan muy pocas muestras, y a la espera de que Batllori revise para la imprenta la edición preparada conjuntamente con el desaparecido padre Peralta, hay que contentarse con las ocho cartas autógrafas conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, las siete cartas custodiadas por la Real Academia de la Historia, que se publicaron entre la correspondencia de los jesuitas transcrita en los tomos XIII-XIX del *Memorial histórico nacional*, unas y otras corregidas de los errores de su primera transcripción por Coster [1913]. Así mismo contamos con los extractos de quince cartas que Latassa recogió en el manuscrito de sus *Memorias literarias* guardado en la Biblioteca Pública de Huesca, dados a conocer por del Arco y Garay [1910 y luego en 1934: 82-90]; así como con dos cartas dirigidas a Francisco de la Torre y Sevil, mentadas en primer lugar por La Barrera en su *Catálogo del teatro antiguo español*, localizadas y publicadas posteriormente por Bonilla y San Martín [1916]. Todas ellas, cuya cronología estableció Morel-Fatio [1910a], se pueden leer reunidas a partir de Correa Calderón [1944], quien traza un buen resumen

de su peripecia [1971: 207-210], y, por norma general, en los sucesivos editores de las *Obras completas* del jesuita.

Nos enfrentan a un Gracián íntimo que es capaz de confesarse ante su amigo Lastanosa como «poco humilde y zalamero», que puede sorprendernos con alguna afirmación de tono coloquial: «Doña Ana ya está campanudamente»; «Salieron a recibir al Duque muchos de los gordos»; o mostrarse preocupado por detalles prácticos que confirman la voluntad del autor de controlar el proceso de edición de sus libros: «...todo acertado, aun en lo material del papel y de la impresión. No así el nuestro, en todo manco»; «Ya por mi cuenta no ha de ir cosa, sino por los mercaderes, y que me paguen el original y sacar algo de la dedicatoria, que el pasado me ha valido en esto 100 escudos libres y horros».

Dentro de este escaso *corpus* destaca por su interés y extensión la relación que Gracián hizo del Socorro de Lérida en la guerra de Cataluña para informar a sus compañeros de Orden en Madrid. Refiere en ella su intervención en la campaña como capellán del marqués de Leganés. Su importancia histórica fue señalada primeramente por Prieto y Llovera [1945]; mereció una cuidada edición de Gili Gaya [1950] con los tres ejemplares conocidos hasta el momento, a los que se añadió el hallazgo y publicación del encontrado por Batllori [1958: 154-168] en el ms. 959 (K. 3. 20) del Trinity College Library en Dublín. No sólo rellena este texto lagunas biográficas de su autor, sino que es documento explícito sobre su posición en torno a las tensiones entre el centralismo de Felipe IV y su valido el Conde-Duque y la tradición foralista aragonesa, y vendría a confirmar la línea de actuaciones de Gracián en este conflicto [Solano, 1989], además de mostrarnos su sensibilidad sinceramente impresionada por los desastres de la guerra: «...todos los muertos, que eran hasta cuatrocientos, eran blancos como la leche, y unas melenas rubias, mezclados con los caballos, que en mi vida vi espectáculo más horrendo».

Un párrafo de una carta dirigida por el marqués de San Felices al jesuita, recogida por Latassa en sus *Memorias literarias de Aragón* y publicada en primera instancia por del Arco [1911: 154; luego recogida en 1934: 151] ha dado pie a la crítica para polemizar sobre el grado de participación de Gracián en la antología de Alfay, salida a la luz en su primera edición zaragozana de 1654 con el título de *Poesías varias de grandes ingenios españoles*: «Los desvelos de Vuestra Paternidad dan motivo a los aficionados a buenas letras para no tener ocioso el discurso, y aunque el libro que ha sacado Jusepe Alfay no sea hijo del discurso de Vuestra Paternidad, pero se le debe mucho por el cuidado que ha tenido en hacerlo dar a la estampa y por haber hecho un ramillete de tan fragantes flores, dignas de su buen gusto y mejor empleo». Mientras para Romera-Navarro [1940 y 1947], quien se apoya también en confesión de Gracián al frente del *Entretenimiento de las musas* de su amigo Francisco de la Torre y Sevil, no cabría duda de su intervención en la reunión de materiales y aun en la atribución de algunos de ellos a la propia mano del jesuita, para Rozas [1986],

en la prudente estela de Blecua [1946], es más que posible la ayuda que Gracián pudiera dispensar al librero aragonés en la selección de los poetas y aun en la redacción del prólogo, pero el resto es pura conjetura no apoyada en evidencias.

Por último, el cruce de cartas con el canónigo Salinas al respecto de la publicación de *La Casta Susana* nos revela a un Gracián muy puntilloso en su crítica literaria, duro y nada piadoso cuando se lo propone: «...que solo un borrón desde el principio hasta el fin puede ser enmienda». Mereció, entre otras, la atención de Coster [1913: 418-421] y la de del Arco [1950a: 762-767] que desveló la preocupación y rencillas que el intercambio despertó en el círculo de relaciones lastanosino. Es de esperar que la tesis doctoral, en curso de publicación, de Pablo Cuevas aporte nuevos datos sobre el particular, toda vez que el autor ha estudiado minuciosamente los años de formación del singular personaje [Cuevas Subías, 1995]. Así mismo, un rastreo cuidadoso de los archivos jesuitas y aragoneses, en particular, podría sacar a la luz una más nutrida muestra de este Epistolario que se intuye tan necesario para darnos a conocer la cara más familiar, y en este caso más sincera, de nuestro autor, no tan enmascarada, como el resto de su producción, por la retórica y el estilo.