

«EL CRITICÓN» COMO SUMMA RETÓRICA

por

RICARDO SENABRE

Hay un hecho incontrovertible del que conviene partir y que casi es perogrullesco subrayar: *El Criticón* no es sólo la obra más densa y compleja de Gracián, sino una de las cimas de la literatura barroca. Pero una cima que no puede desgajarse, como si fuera un hecho aislado y excepcional, del conjunto de la producción del autor. Muy al contrario: *El Criticón* remata una trayectoria inaugurada catorce años antes, al menos —con *El Héroe*—, que resulta profundamente unitaria y cuyas diversas realizaciones aparecen imbricadas de modo riguroso. No se trata únicamente de recordar, como ya se ha hecho, que en *El Criticón* afloran ideas contenidas en los tratados anteriores de Gracián. Es algo más que eso, porque no nos encontramos tan sólo ante un mundo mental homogéneo, sino ante un proyecto de escritor de extraordinaria coherencia. Y basta, para advertirlo, releer las palabras “Al lector” redactadas para la versión definitiva de la *Agudeza* (1648), donde todo está dicho con la suficiente claridad.

En efecto: tras haber elaborado dos libros dedicados a enseñar lo que el autor llama las reglas del juicio, Gracián compone (1642) el *Arte de ingenio*, teniendo a la vista el tratado *Delle acutezze*, de Pellegrini. Aunque el ciclo parece concluso, porque se ha atendido ya al juicio y al ornato —o, si se prefiere, a las ideas y a la forma—, Gracián sigue reelaborando y profundizando, e introduce el nuevo tema de la prudencia, que llegará a ser componente esencial en su obra posterior. Nacen así *El Discreto* y el *Oráculo manual*. Las consideraciones teóricas sobre el juicio y la prudencia están ya completas. Es necesario rehacer el *Arte de ingenio* a fin de distanciarlo más de sus modelos, pero, sobre todo, para introducir nuevos tipos de recursos, como las “máximas prudenciales” que se incorporan al discurso XLIII de la *Agudeza*. Se tienen ya catalogados unos contenidos —los preceptos necesarios para hacer varones eminentes— y unas formas que permitirán dotar de belleza y variedad a los con-

tenidos. Falta una obra que recoja a la vez ambas líneas teóricas, porque, como ya se afirma en el discurso LX de la *Agudeza* —y la idea estaba también en el primitivo *Arte de ingenio* de 1642—, la perfección de un estilo debe conjugar “lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos”. Falta, en suma, una gran reflexión moral que incorpore, además, a su composición todos los recursos ingeniosos codificados en la *Agudeza*. Y nace *El Criticón*¹.

Es difícil situar cronológicamente el germen de la obra. Aunque la primera parte aparece en 1651, ya Coster suponía² que Gracián la había imaginado mucho tiempo antes. Por su parte, el P. Batllori conjetura³ que Gracián planea “un esbozo del primer *Criticón*” en Huesca, entre 1646 y 1649. Puesto que nos movemos en el terreno de las hipótesis, me arriesgaré a ofrecer otra: la primera idea de lo que podría ser *El Criticón* se encuentra ya, todo lo amorfa y nebulosa que se quiera, en la mente de Gracián muchos años antes, en 1642. En las palabras que el autor estampa al frente del *Arte de ingenio* —primera versión de la *Agudeza*, no se olvide—, y tras justificar la variedad de los ejemplos seleccionados, añade Gracián:

Pudiera haber dado a este volumen la forma de alguna alegoría, ya sazonzando un convite en que cada una de las nueve Musas sirviera en delicado plato su género de conceptos, o si no, erigiendo un nuevo monte de la mente, en competencia del Parnaso con sus nueve agudezas en vez de las nueve Piérides; o cualquiera otra invención. Pero heme dejado llevar del genio español, o por gravedad o por libertad en el discurrir.

Comentar algunas de las múltiples sugerencias que estas palabras encierran obligaría a consumir un tiempo de que ahora no disponemos. Me limitaré a señalar esquemáticamente algún punto. A la altura de 1642, Gracián consideraba ya la posibilidad de haber elaborado su inventario de agudezas dándole “la forma de alguna alegoría”. El discurso XLVII del primitivo *Arte de ingenio* aclara suficientemente qué entendía Gracián en aquel momento por alegoría. La alegoría forma parte de las llamadas “agudezas compuestas fingidas”, junto con las epopeyas, las metamorfosis o las fábulas. Según Gracián, las alegorías son “afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar”. Que entre los cultivadores del género cite Gracián a Luciano, Dante y Petrarca, pero coloque por

¹ Avancé este esquema global de la obra de Gracián en mi libro *Gracián y «El Criticón»*, Salamanca, Universidad, 1979, pp. 58 ss.

² *Revue Hispanique*, XXIX, 1913, p. 513.

³ *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras* (en colaboración con C. PERALTA), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1969, p. 166.

encima de todos a Traiano Boccalini y sus *Ragguagli di Parnaso*, obra de la que tantos ecos hay en *El Criticón*, es muy significativo.

Seis años más tarde, al componer la *Agudeza*, Gracián es más explícito: la alegoría “consiste también en la semejanza con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas, y que hablan según el sujeto competente. Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles, con invención y traza de empeños y desempeños en el sujeto” (discurso LVI). Es indudable que Gracián tiene desde muy pronto la intuición —si no la intención— de que el repertorio de agudezas podría acabar alojado en una configuración alegórica. Y así ocurre, en efecto: los numerosos pasajes alegóricos que encierra *El Criticón* —setenta y tres, según el recuento de Romera-Navarro⁴, aunque podrían añadirse otros de menor bulto— acreditan la importancia que este tipo de agudeza posee en la composición de la obra, y no es necesario insistir en ello. Pero es que *El Criticón* está escrito teniendo a la vista la *Agudeza y Arte de ingenio*, y no sólo en el fragmento referido a las alegorías. Todas las clases de la agudeza compuesta que Gracián enumera entran también, en mayor o menor grado, en la narración; el apólogo, la metamorfosis, el jeroglífico, el chiste, la parábola... No puede resultar extraño si se recuerda que la agudeza compuesta es, según el autor, “un todo artificioso fingido, que por traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos” (*Agudeza*, discurso LV). Y una agudeza especial, cabecera de todas, sirve de armazón al conjunto: la que Gracián denomina *epopeya*, composición “que en los hechos, sucesos y aventuras de un supuesto, los menos verdaderos y los más fingidos y tal vez todos, va ideando los de todos los mortales” (discurso LVI). La *epopeya* por antonomasia es para Gracián la *Odisea*, donde Homero “pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, Cíclopes y sirenas de los vicios” (discurso LVI).

Al componer *El Criticón*, Gracián no tendrá ya necesidad de invocar la *Odisea* como ejemplo de *epopeya*, sino que construirá su propia *epopeya* moderna, de la que podría decirse también que “pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, Cíclopes y sirenas de los vicios”. En efecto: los dos peregrinos de la vida que son Andrenio y Critilo⁵ deambulan por

⁴ *Estudios sobre Gracián*, Austin, University of Hispanic Studies, 1950, pp. 74-79.

⁵ Que son, en realidad, dos aspectos del ser humano —como ya señalé en mi *ob. cit.*, p. 14—, según el patrón que ofrecía San Agustín, cuya teoría acerca del «hombre interior» y del «hombre exterior» conocía, además, Gracián, como acredita el discurso LVI de la *Agudeza*.

un mundo de engaños, apariencias y falsas sirenas, bien es cierto que pertrechados desde el primer momento con un ejemplar de la *Odisea* que les recomienda el Cortesano “para que como Ulises escapéis de tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza” (I, xi). Es cierto que todas las clases de lo que Gracián llama agudeza compuesta se encuentran desarrolladas y puestas en pie en *El Criticón*. ¿Qué decir, sin embargo, del enorme caudal de agudezas sueltas que el autor detalla en la primera parte de su tratado? Cada uno de estos modelos de construcción ingeniosa —equivocos, calambures, paronomasias, retruécanos, dilogias— tiene allí su aval con los ejemplos pertinentes, extraídos de muy diversos autores: Marcial —traducido por el canónigo Salinas—, Góngora, Juan Rufo, Lope, los Argensola, Montemayor, Luis Carrillo y otros muchos, junto con anécdotas acarreadas en recopilaciones como la de Valerio Máximo, o sentencias e ingeniosidades de libros de emblemas. Ahora, *El Criticón* será también un magno ejemplario. Ciertamente, se repetirán agudezas ajenas ya utilizadas antes; pero, sobre todo, se ofrecerán, en esta ocasión de cosecha propia, ejemplos para todos los recursos del repertorio, lo que antes había requerido un ingente acopio de materiales heterogéneos. La teoría de la *Agudeza* se convierte en práctica en *El Criticón*. Esto proporciona a la epopeya gracianesca un significado especial, porque le permite aunar y subsumir las dos grandes líneas que recorren la obra previa del autor: por un lado, los tratados acerca de las virtudes que pueden conducir al hombre a la inmortalidad; por otro, la codificación de los recursos ingeniosos que den al estilo variedad y belleza (y, por consiguiente, conduzcan también a la inmortalidad que confiere el arte, idea obsesiva en el jesuita aragonés).

En sus palabras preliminares a la primera parte de *El Criticón* señalaba irónicamente Gracián:

He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure [...] en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*.

Así es: en el *Arte de ingenio* (discurso XLVIII) y también en la *Agudeza* (discurso LX), Gracián había proscrito estas mezclas: “No se deben barajar las crisis y ponderaciones de un historiador con los encarecimientos y paronomasias de un poeta”. O bien: “El que es nacido para un epigrama no es decente para una oración”. Pero ahora, al componer *El Criticón*, la actitud varía —y acaso sea ésta la única infidelidad perceptible—, porque lo decisivo, lo que se plan-

tea como objetivo irrenunciable y, en gran medida, como razón de ser de la nueva obra, es integrar en ella todos los recursos inventariados.

Podemos someter a examen algunos de ellos, a modo de rápida muestra. Por ejemplo, lo que Gracián denomina (discurso XXXI) "agudeza nominal" o juego con los nombres propios, desde el "Tu es Petrus" de San Mateo (16, 18) hasta la disociación de Juan Rufo: "Di, Ana, eres Diana". Marcial, el cronista Uztarroz, Góngora, Tasso, Guarini o doña Ana Abarca de Bolea, entre otras autoridades, acuden en esta ocasión a la pluma de Gracián para socorrale con ejemplos variados. La nómina de casos que proporciona *El Criticón* es, con todo, infinitamente más rica. Basta recordar los nombres que adopta Falsirena (I, xii):

En una parte es Cecilia, por lo Cila, en otra Serena por lo sirena, Inés porque ya no es [...], Tomasa por lo que toma y Quiteria por lo que quita.

Pero hay muchos más casos: "una lira, aunque mediana" (II, iv) será Villamediana; "un moro cristiano" (II, viii) alude a Thomas More; "la más fértil vega" (II, iv) apunta inequívocamente a Lope, y la disociación "el que amo es" (II, iv) encubre el nombre de Camões. Los juegos surgen a veces arrastrados por un contexto, como en este caso (II, ii):

Y si no, decidme: ¿cuántos Alejandro Magnos ha habido en el mundo? ¿Cuántos Julios en tantos agostos?

O en este otro pasaje, alusivo a la trágica relación entre Juan II y don Álvaro de Luna (I, x):

El que causó gran lástima fue uno que tuvo más de luna que de estrella; éste al caer se clavó un cuchillo por la garganta, escribiendo con su sangre el escarmiento sin segundo.

No faltan agudezas tan enmascaradas que ni siquiera fueron advertidas por la diligencia de Romera-Navarro (o de otros comentaristas que le han ido a la zaga). En la frase "en aquel arruinado alcázar no vive, sino que acaba, el godo Rodrigo" (I, vii) hay una velada alusión a La Cava y su trágica leyenda.

Si pasamos al discurso siguiente (XXXII), dedicado a la "agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo", los resultados son similares. Parece innecesario detenerse en la paronomasia, recurso fundamental en la prosa de Gracián que no ha dejado nunca de señalarse y que ofrece incontables ejemplos en *El Criticón*. Sí

atenderé, en cambio, a otras modalidades. "Pátese algunas veces todo el vocablo, quedando con significación ambas partes", señala Gracián, para traer luego a colación el juego entre *comedias* y *come días*. También para este apartado encontramos en *El Criticón* rupturas como la de *casamiento*: "Ello fue casa y miento, y cárcel verdadera" (II, iii). Esto explica que Salastano muestre a Critillo y Andrenio, entre otros prodigios increíbles, "un casamiento sin mentiras" (II, ii). De igual modo, para ilustrar el abismo existente entre la facilidad del prometer y la dificultad del cumplir, Gracián asegura que "hay primero y segundo semblante: el uno de *cumple* y el otro de *miento*" (III, i), lo que implica una ruptura del vocablo *cumplimiento* análoga a la del caso anterior. En "la luz da enojos" (III, iii) o en "las flores son delirios y los lirios espinan" (*id.*) sucede lo mismo. Las realizaciones de esta naturaleza son abundantísimas.

Siguen los casos en que se añaden a la palabra "ya sílabas, ya dicción entera", como señala Gracián, que ejemplifica inmediatamente —en la *Agudeza*— con un juego entre *bozo* y *rebozo* debido a Diego de Frías. Más cumplido será el muestrario desplegado en *El Criticón*: "los sabios, con resabios" (II, xi); "una misma vejez para unos es premio y para otros apremio" (III, i); "de mi condición harán cera, cuando más sincera" (II, xiii); "¿no anda la milicia más a la rebatiña que al rebato?" (II, iii). Y hay muchos más casos, como *fia / porfia* (I, xiii), *veía / bebia* (I, vi), *ver / beber* (III, ii), *mundo / inmundo* (III, iii), *ciencia / conciencia* (III, x), *asco / damasco* (*id.*), etcétera.

Una agudeza especial pudo introducir Gracián en este apartado gracias a un ingenioso ejemplo de Juan Rufo que el escritor aragonés aprovechó en varias ocasiones. "No es menester mudar sílaba —asegura Gracián—, que una sola tilde basta para dar fundamento a un gran decir". Los versos de Rufo aducidos como testimonio dicen:

A Rui González declde
que mire mucho por sí,
porque el punto de la *i*
se le va haciendo tilde.

Es evidente que, si el punto de la *i* se convierte en tilde, *Rui* pasa a ser *ruin*. Este hallazgo deslumbró a Gracián, a juzgar por los experimentos a que lo sometió en *El Criticón*. Así ocurre con el soldado hipócrita, que "desde que tomó capa de valiente es un Rui Díaz atildado" (II, vii); y en la Puente de los Peros "a un cierto Rui le echó un malicioso una tilde, y bastó para que rodase" (II, xi). Pero esto era quedarse todavía demasiado cerca del ejemplo de Rufo

utilizado en la *Agudeza*. De ahí que Gracián recurriese a Góngora para adoptar la forma *qutildeque* (III, iv), que el genial cordobés había acuñado en su romance “Tenemos un Doctorando”, en un pasaje particularmente difícil que ha desorientado a los comentaristas. Para Gracián, el afectado y presumido es un *qutildeque*; la *q* con la tilde es abreviatura de *qual*, y con la adición de *que*, *qualque*, esto es, un cualquiera, un don nadie, según descifró acertadamente Romera-Navarro. Un nuevo intento de explotar el juego de Rufo con la tilde se produce en la visita de Critilo y Andrenio a Venecia, cuando este último señala: “Aquella es la nombrada canal con que el mismo mar saben traer acanalado a su con-Venecia” (II, ii), donde la tilde sobre la segunda *e* sugeriría *conveniencia*. Se tiene la impresión de que las palabras de Andrenio acerca del canal veneciano han sido escritas con el exclusivo propósito de permitir la inserción de la agudeza. Tropezamos aquí con un hecho sobre el que más adelante será necesario volver. Por el momento, y sin abandonar todavía el discurso XXXII, recordemos que Gracián señala a renglón seguido la importancia de “la antítesis en los retruécanos”, ilustrada con un ejemplo de Guarini: “¡Oh modestia, molestia!” También este recurso es frecuentísimo en *El Criticón*: “los pies, de plomo para lo bueno, y de pluma para lo malo (I, vii), agudeza repetida en II, i; “¡qué corta corte ésta!” (II, iii); “el de más cabal es sabio, que no el de más caudal” (*ídem*). Sigue, en este desfile de muestras ingeniosas, el anagrama, con ejemplos de Rufo y de fray Pedro Gracián. El lector recuerda inmediatamente a Salastano —anagrama del mecenas Lastanosa—, o juegos como los establecidos entre *caballería* / *bellaquería* (I, xiii), que acreditan una vez más la tenaz pugna de Gracián con el lenguaje.

Si acudimos al discurso siguiente (XXXIII), titulado “De los ingeniosos equívocos”, los resultados del examen continuarán siendo los mismos. Como Gracián puntualiza, se trata de “usar alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir”. Volvemos a encontrar las autoridades habituales: Rufo, Góngora, Alonso de Ledesma, Bartolomé Leonardo, Marcial, Quevedo... De Rufo se citan unos versos que Gracián reelaborará en *El Criticón*:

Aunque pobre y en pelota,
mal de ricos me importuna,
porque al mar de mi fortuna
no le faltase una gota.

En efecto: en el *opus magnum* (II, i) se habla del hombre que, como río, “viene a parar en el amargo mar de la vejez, abismo de achaques, sin que le falte una gota”⁶. Y en otro momento (III, i): “Llegó uno cojeando, y juraba que no era ni una gota de mal humor, sino haber tropezado”. Al margen de la acepción ‘enfermedad’ de *gota*, he aquí otro caso: “Un ciego que no veía gota, aunque sí bebía muchas” (I, vi). Una vez más se advierte cómo Gracián tantea soluciones distintas a partir del ejemplo de Juan Rufo.

Una modalidad de estos equívocos es la que aparece explicada así: “Repítese dos veces en alguna ocasión la palabra equívoca, expresando en la una la una significación, y la otra en la otra”. Como ejemplo se aduce el siguiente epigrama:

El marqués y su mujer
contentos quedan los dos;
ella se fue a ver a Dios,
y a él le vino Dios a ver.

Es, como se ve, un caso de retruécano, de los que en *El Criticón* brotan a cada paso: “No gusta de vivir, sino que vive de gustar” (I, x); “tomó por partido despeñarse para despenarse, escogiendo antes morir para vivir que vivir para morir” (I, xi); “pasaba un río (y río de lo que pasa)...” (II, ix); “decía bien uno que las hermosas son diablos con caras de mujeres y las feas son mujeres con caras de diablos” (III, v).

Hay luego ejemplos de equívocos de Alonso de Ledesma. También en este punto es necesario recordar que el equívoco tiene en Gracián uno de sus más ilustres cultivadores. Muchos de los que aparecen en *El Criticón* han escapado a la perspicacia de comentaristas y anotadores. Cuando —por citar un solo ejemplo— en el pasaje del mundo al revés tropieza Romera-Navarro con la frase “más pueden espaldas que pechos”, sólo descifra uno de los tres significados simultáneos que posee, y no advierte tampoco el doble sentido de la frase precedente, “los amos son mozos, y las mozas las que mandan”. Carecemos, por desgracia, de un vocabulario de Gracián que no sea mero inventario léxico y que dé razón de la portentosa riqueza lingüística del autor. Por ahora me contentaré con señalar cómo, en el discurso acerca de los “ingeniosos equívocos”, señala Gracián un tipo especial, caracterizado así:

Declárase muchas veces la refleja de la equivocación, expresando el intento en la segunda repetición de la palabra. Así uno, hablando del condenado rico, dijo: “*Apenas* llegó al infierno, que allá siempre se va a *penas*”.

⁶ Vid. la función del préstamo en el contexto del pasaje en mi *ob. cit.*, p. 93.

Pues bien: este equívoco —propriadamente un calambur— surge también una y otra vez en *El Criticón*: “Apenas comenzaría a vivir el hombre, y bien a penas, cuando...” (III, i); o bien: “apenas (digo a glorias) estuvieron dentro...” (II, x). Pero el modelo se enriquece pronto con nuevas creaciones: “Fueron subiendo por unas gradas de pórfidos (ya pérfidos, que al bajar serian ágatas)” (I, xii); “—Pues advierte que todos son mecánicos, y los más sastres.— Eso creeré yo, que de sastres siempre hay muchos” (II, v); “suave de día y su ave de noche” (II, vii); “se dijo diablo del que noche y día habla” (III, iii).

No es posible proseguir aquí estos cotejos, a la postre fructíferos. Si es necesario reanudar y completar una sugerencia esbozada antes, a propósito del juego sobre *con-Venecia*, donde todo el párrafo parecía un simple pretexto para introducir el hallazgo ingenioso. Examinaremos con algún detenimiento esta cuestión.

Cuando el Descifrador explica que hay hombres que son en realidad diptongos (III, iv), aclara que diptongo es un ser que reúne en sí dos caracteres contradictorios: un hombre con voz de mujer, un niño de sesenta años... Hay, así, diptongos de hombre y gallina, del mismo modo que el tieso y afectado es diptongo de hombre y estatua. La larga serie de ejemplos se remata con estas palabras:

Veréis hombres comunes injertos en particulares, y mecánicos en nobles. Aunque veáis algunos con vellocino de oro, advertid que son borregos, y que los Cornelios son ya Tácitos.

Ahora bien: no hay contradicción necesaria entre ser un marido paciente (*Cornelio*) y callar (*Tácito*). El hallazgo verbal es notable, pero no puede alinearse sin violencia junto a los demás casos enumerados. Lo ocurrido es muy simple: Gracián no ha resistido la tentación de ampliar su repertorio de agudezas nominales con una más, estimulada tal vez por un recuerdo de Quevedo⁷. Es evidente, si se analiza la selección léxica de muchos pasajes de esta índole, que obedece en no pocas ocasiones a la carga equívoca que ciertos términos pueden aportar. Cuando el Acertador pronostica el futuro a una serie de individuos (III, iii), se produce una enume-

⁷ En las *Maravillas del Parnaso*, de J. PINTO DE MORALES (1637), se había publicado el romance de Quevedo que comienza con estos versos: «Ansi a solas industriaba, / como un Tácito Cornelio, / a un maridillo flamante / un maridísimo viejo» (Quevedo, ed. J. M. Blecua, núm. 721). Claro que «Tácito» es aquí representación de la sagacidad sentenciosa, mientras que Gracián ha aprovechado otra posibilidad, más atendida al juego puramente lingüístico del nombre.

ración donde aparecen los liberales, los interesados, los inquietos, los revoltosos... Entre ellos se introducen los escaladores, y se dice que el Acertador pronosticó "a los escaladores, la escalera". Seleccionar los escaladores entre otras clases posibles de rufianes y ladrones, cada una de las cuales posee su nombre específico —pién-sese, por ejemplo, en la variadísima nomenclatura que proporciona una obra como *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, del doctor Carlos García—, no tiene otro objetivo que el de facilitar el juego entre *escalador* y *escalera* (que es, claro está, la del patíbulo). Y lo mismo cabe decir de otras voces del mismo campo incluidas en la enumeración. Si el Acertador presagia "a los capeadores, jubones" y "a los gavilanes, pigüelas", es para crear el juego entre *capa* y *jubón* —y la dilogia con el "jubón de azotes"—, por un lado, y operar con *gavilán* 'ladrón' y *pigüelas* 'grilletes', por otro. Es indudable que la selección de estos términos en lugar de otros muchos posibles se debe al afán de acumular recursos ingeniosos, pero no por mera ostentación —lo que establece una diferencia radical entre Gracián y Quevedo—, sino porque de ese modo se ejemplifica constantemente el inventario de figuras que en la *Agudeza* habían necesitado el respaldo de usos ajenos. Esto explica no ya la cantidad de ejemplos que ofrece *El Criticón*, sino, sobre todo, su extraordinaria variedad, el evidente cuidado con que el autor las ha distribuido y dosificado a lo largo de la obra.

Si se tienen en cuenta estos supuestos aparece mucho más clara la función de multitud de pasajes del texto. Si, por ejemplo, en el mundo al revés "las niñas lloran y las viejas ríen" (III, iii), la imposición de los sujetos femeninos obedece exclusivamente al hecho de que facilita la dilogia de *niñas*. En otro lugar (II, xi), al hablar de la pérdida de la honra y del recato en el mundo, se organiza también una enumeración que puede sorprender por su heterogeneidad, ya que los arquetipos descansan en la matrona, la doncella, el mercader, el juez, los sabios, el soldado y el espejo. Hay aquí, como es bien visible, elementos que no parecen los más adecuados para integrarse congruentemente en este compendio de la vida humana. Pero de nuevo se impone la evidencia de que el único criterio de selección ha sido el posible rendimiento lingüístico de las palabras, como la simple lectura del pasaje demuestra:

Al punto se perdió la vergüenza, faltó la honra, retiróse el recato, huyó el pundonor [...] Al otro día, la matrona dio en matrera; la doncella, de vestal en bestial; el mercader a escuras, para dejar a ciegas; el juez se hizo parto con el que parte; los sabios, con resabios; el soldado, quebrado. Hasta el espejo universal se hizo común.

Queda en pie la invitación a examinar con más detenimiento cómo *El Criticón* ofrece ejemplos para todos los recursos de la *Agudeza*; a la luz de este designio es preciso analizar sus acuñaciones verbales. Como toda gran obra, *El Criticón* exige lecturas múltiples y ofrece perfiles variados. Su cotejo con la *Agudeza* permite comprobar que esta moderna *Odisea* del escritor aragonés posee, además de otras funciones, la de ser aplicación y demostración prácticas —pasmosamente enriquecidas y desarrolladas— de los preceptos del tratado. Libre ya de trabas, en plena madurez, Gracián elabora en forma narrativa el más opulento inventario de los saberes retóricos del Barroco.