

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

A

AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO: UN ARTE DEL CONCEPTO

by

EDUARDO LAGO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
Hispanic and Luso Brazilian Literatures in partial
fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York

1995

UMI Number: 9605615

Copyright 1995 by
Lago, Eduardo
All rights reserved.

UMI Microform 9605615
Copyright 1995, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

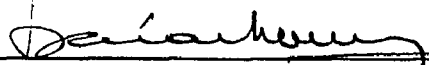
© 1995

EDUARDO LAGO

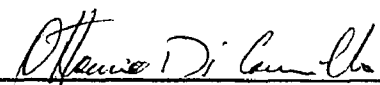
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

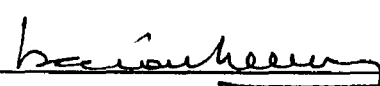
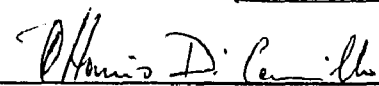
8/7/95
Date


Chair of Examining Committee

8/7/95
Date


Executive Officer



Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

A mis padres

Quede aquí constancia de mi agradecimiento al profesor
Isaías Lerner.

Introducción.....	1
Presentación.....	67
Epígrafes preliminares.....	71
Discurso I.....	75
Discurso II.....	81
Discurso III.....	87
Discurso IV.....	94
Discurso V.....	102
Discurso VI.....	107
Discurso VII.....	114
Discurso VIII.....	118
Discurso IX.....	122
Discurso X.....	127
Discurso XI.....	130
Discurso XII.....	134
Discurso XIII.....	138
Discurso XIV.....	141
Discurso XV.....	145
Discurso XVI.....	149
Discurso XVII.....	153
Discurso XVIII.....	158
Discurso XIX.....	162
Discurso XX.....	166
Discurso XXI.....	169
Discurso XXII.....	173
Discurso XXXIII.....	176
Discurso XXIV.....	180
Discurso XXV.....	185
Discurso XXVI.....	189
Discurso XXVII.....	194
Discurso XXVIII.....	200
Discurso XXIX.....	205
Discurso XXX.....	209
Discurso XXXI.....	212
Discurso XXXII.....	217
Discurso XXXIII.....	222
Discurso XXXIV.....	228
Discurso XXXV.....	232
Discurso XXXVI.....	237
Discurso XXXVII.....	243
Discurso XXXVIII.....	246
Discurso XXXIX.....	250
Discurso XL.....	255
Discurso XLI.....	258
Discurso XLII.....	262
Discurso XLIII.....	266
Discurso XLIV.....	269
Discurso XLV.....	274
Discurso XLVI.....	278
Discurso XLVII.....	280
Discurso XLVIII.....	285

Discurso XLIX.....	289
Discurso L.....	294
Tratado II (De la agudeza compuesta).....	299
Discurso LI.....	300
Discurso LII.....	307
Discurso LIII.....	310
Discurso LIV.....	313
Discurso LV.....	319
Discurso LVI.....	325
Discurso LVII.....	331
Discurso LVIII.....	338
Discurso LIX.....	342
Discurso LX.....	348
Discurso LXI.....	353
Discurso LXII.....	356
Discurso LXIII.....	360
Epílogo a modo de conclusión.....	367
Mapa I.....	369
Mapa II.....	370
Mapa III.....	373
Mapa IV.....	377
Mapa V.....	387
Mapa VI.....	388
Apéndice léxico.....	391
Bibliografía.....	414

INTRODUCCION

Agudeza y arte de ingenio frente a la crítica

1. *El contexto.*

En años recientes ha tenido lugar una considerable revalorización de la obra de Baltasar Gracián, una de las figuras más complejas del siglo XVII español, en quien se funden dos vertientes, la del filósofo moral y la del teórico de la estética literaria del conceptismo. En tanto que pensador, Gracián ha pasado a la historia como el filósofo de la prudencia. Como teórico de la literatura, Gracián es autor de un tratado sobre el ingenio cuyas implicaciones de orden estético inciden en una serie de preocupaciones vigentes hoy día en ámbitos como la semiótica, la neorretórica, la teoría de la argumentación y ciertas áreas de la lingüística que exploran los aspectos epistemológicos de la metáfora.

Gracián perteneció a la orden jesuita, y esta filiación imprimió una huella indeleble en su personalidad. El plan de estudios de la orden fue el molde en que se forjó intelectualmente el escritor, quien, como señalara acertadamente uno de sus mejores exégetas, Miquel Batllori, procede en su obra a barroquizar el plan de la Ratio Studiorum (Batllori, "La barroquización" passim). Como hombre de letras tal vez lo que más resalte en él sea su independencia intelectual. Baltasar Gracián jamás permitió que su condición de eclesiástico fuera cortapisa de sus inquietudes filosóficas o literarias.

Gracián ha recibido considerable atención en su país y todavía más fuera del mismo, aunque no todas las épocas han sido igualmente generosas con él. Sus obras han ejercido notable influencia, y tal vez no esté de más recordar que algunas de las personalidades más importantes de la historia cultural europea están en deuda con él, en un abanico que comprende a autores de la talla de La Bruyère, La Rochefoucauld, Voltaire, Nietzsche y Schopenhauer; este último tradujo el Oráculo Manual en 1832. ¹

Su obra conservada consta de siete títulos: El héroe (1637), prontuario de conducta para el individuo superior en sus relaciones de sociedad; El político (1640), discurso que estudia el personaje de Don Fernando el Católico, verdadero tratado de filosofía política; El discreto (1645), suma de

¹ La traducción no se publicaría hasta 1861.

instrucciones para lograr el éxito; Oráculo manual y arte de prudencia (1647), colección de 300 apotegmas comentados, la obra más universal de Gracián, síntesis reconcentrada de su pensamiento; Agudeza y arte de ingenio (1648), tratado de orden teórico que es refundición de un Arte de ingenio publicado originalmente en 1642; El comulgatorio (1655), única obra que firmó con su propio nombre, escrita a fin de aplacar a sus superiores, crecientemente molestos con su sistemática indisciplina. Su obra de mayor empeño, El Criticón (Zaragoza, 1651; Huesca, 1653; y Madrid, 1657) es una larga novela filosófica en forma de alegoría en la que se nos presenta, según expresión del autor, "el curso de la vida en un discurso" (Obras completas I, 7) ². El texto recorre las cuatro edades del hombre, siguiendo la andadura de dos personajes-idea: Critilo, que representa el juicio, y Andrenio, encarnación de la naturaleza.

Como han señalado Ricardo Senabre, Benito Pelegrín, Aurora Egido y Ulrich Schulz-Buschaus entre otros, Agudeza y arte de ingenio proporciona el diseño y la arquitectura de las demás obras de Gracián, de manera especial El Criticón, verdadera ilustración práctica de los mecanismos creativos del conceptismo (Egido ed. 491). Carlos Vaíllo ha resumido

² El Criticón, O.C. p. 7. Las citas de los textos de Gracián se refieren a la edición sin notas de sus Obras Completas en dos volúmenes. Madrid: Turner, 1993, excepción hecha de Agudeza y arte de ingenio, en cuyo caso sigo la edición en dos volúmenes de Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1987 [1a edición, 1969].

recientemente el *status* de esta obra dentro de la perspectiva crítica actual: "Por su calidad reconocida de clave de bóveda de la obra de Gracián, así como por su valor intrínseco para la comprensión de los mecanismos estilísticos en general y barrocos en particular, no es extraño que Agudeza y arte de ingenio haya atraído preferentemente en estos tiempos la atención de los gracionistas e incluso de estudiosos de otros campos y disciplinas" (Egido ed. *ibid*). Antes de llegar a esta situación, Agudeza y arte de ingenio hubo de pasar por una larga odisea crítica.

Al contrario de lo que ocurrió con sus demás obras que, desde la misma época en que fueron escritas, se tradujeron con regularidad a todos los idiomas cultos, Agudeza y arte de ingenio, debido a su oscuridad y también tal vez a la dificultad de su nomenclatura abundante, no fue vertida a ninguna lengua por espacio de más de trescientos años. En fechas recientes han aparecido cuatro traducciones. La primera al inglés, llevada a cabo por Lelland Hugh Chambers en 1962 y que, treinta y tres años después, sigue sin publicarse.³ En 1983 se editaron dos versiones en francés, una de ellas labor conjunta de Michele Gendreau-Massaloux y

³ Chambers, Lelland Hugh. "Baltasar Gracián's The Mind's Wit and Art". Tesis doctoral. Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1962. La introducción y las notas son de sumo interés. Chambers, además, traduce al inglés los ejemplos latinos que en la versión original no figuran en castellano.

Pierre Laurens,⁴ la otra debida a Benito Pelegrín.⁵ Tres años más tarde se publicó una versión italiana de la Agudeza, realizada por Giulia Poggi.⁶ A la serie hay que añadir una traducción parcial al ruso realizada en 1977 por el gracionista estonio Jüri Talvet.⁷

2. Primeras aproximaciones críticas.

La larga historia de malentendidos que rodea a este tratado la inaugura el propio Gracián en el epígrafe preliminar de El Criticón, intitulado "A quien leyere", donde explica: "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" (Obras completas I, 7). Esta autorreferencia del más moderno corte intertextual puede desorientar. La verdadera importancia que tuvo esta obra para su autor la pone de

⁴ Gendreau-Massaloux, Michèle y Laurens, Pierre. Traducción, introducción y notas. Le pointe ou l'art du genie (Agudeza y arte de ingenio). Por Baltasar Gracián. París: L'Age de l'Homme, 1983.

⁵ Pelegrín, Benito. Traducción, introducción y notas. Art et figures de l'esprit. (Agudeza y arte de ingenio). Por Baltasar Gracián. París: Seuil, 1983.

⁶ Poggi, Giulia. Traducción. L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno. (Agudeza y arte de ingenio). Por Baltasar Gracián. Palermo: Aesthetica, 1986.

⁷ El propio Talvet da cuenta de esta traducción, sin aportar una referencia completa de la misma, en su artículo "Baltasar Gracián en la vanguardia estética y filosófica del Barroco", p. 98.

relieve el hecho de que se tomara la molestia de reescribirla, caso único en todo su corpus literario.

En su Historia de las ideas estéticas en España, Marcelino Menéndez Pelayo considera brevemente la Agudeza, afirmando que suele releerla con gusto, recalcando la genialidad de su autor incluso en éste que declara el peor de sus libros (358). La valoración que hace Menéndez Pelayo del tratado merece ser comentada como punto de partida de muchos de los problemas críticos que habría de plantear el texto. Por otra parte, el erudito señala algunas características presentes en la Agudeza que hoy día siguen siendo ignoradas. Indica en primer lugar que el texto "no es de ningún modo una Retórica culterana: es precisamente lo contrario; es una Retórica conceptista" (845). Conviene analizar este punto.

Como es sabido, la distinción entre culteranismo y conceptismo hace tiempo que dejó de ser operativa. En palabras de Lázaro Carreter, se puede caracterizar la agudeza como el estilo barroco común (58) o, siguiendo a Félix Monge cabe decir que el culteranismo se subsume en el conceptismo como expresión de un estilo barroco común ("Conceptismo y cultismo" 166).

Menéndez Pelayo estima que Agudeza y arte de ingenio "es un tratado de preceptiva literaria cuyo error consiste en haber reducido todas las cualidades del estilo a una sola; todas las facultades que concurren en la producción

artística a una sola también" (356). Esta opinión pone de manifiesto que al crítico se le escapó el sentido primigenio de la obra, ya que la censura por cumplir precisamente el objetivo que se anuncia desde el subtítulo: Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos.

Menéndez Pelayo afirma que Agudeza y arte de ingenio es el código del intelectualismo poético y que su autor se propone dar artificio a la agudeza (356). En cuanto al intento de ordenación de los recursos conceptistas, el crítico español señala: "Clasificación ciertamente estrambótica, aunque mucho más por los nombres que por las cosas, puesto que en el fondo viene a ser una originalísima tentativa para sustituir a la retórica puramente *formal* de las escuelas, a la retórica de los tropos y las figuras, otra retórica *ideológica*, en que las condiciones del estilo reflejen las cualidades del pensamiento" (357, cursivas mías). Menéndez Pelayo alude a problemas de gran envergadura que tardarán años en abordarse.

Los dos primeros críticos que se ocupan con cierto detenimiento de Agudeza y arte de ingenio son el italiano Benedetto Croce y el francés Adolphe Coster. En I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián, publicado en 1899, Croce enmarca el tratado en el contexto general del conceptismo hispano-italiano, y estudia su relación con la obra de algunos conceptistas italianos, en

particular Matteo Pellegrini y Emmanuele Tesauro. Visto desde la contemporaneidad, el mérito mayor de este estudio es haber otorgado a la Agudeza un lugar de importancia en la historia de la estética literaria europea. Como discusión teórica, las tesis de Croce han sido ampliamente superadas. Para él, los límites entre *metáfora* y *concepto* sólo entrañan una dimensión histórica. Según el crítico italiano, el concepto no es más que la versión barroca de la metáfora.

Quince años después, en 1913, el crítico francés Adolphe Coster publica un extenso estudio genérico sobre la obra del escritor aragonés bajo el título de Baltasar Gracián. Se trata de una obra pionera y de importantes consecuencias históricas, que vino a rescatar el nombre de Gracián de un largo olvido, otorgándole un valor como filósofo y como moralista que a partir de este estudio ya nadie discutiría. Sin embargo, Coster, que dedica dos capítulos a la cuestión de la historia del conceptismo y el culteranismo, concede un interés limitado a la Agudeza, obra que considera confusa y arbitraria. Pese a la importancia histórica de sus aportaciones, pues, ni Croce ni Coster captaron la verdadera intención y trascendencia del texto graciano.⁸ Sus opiniones, además, ejercieron una enorme influencia sobre la crítica posterior.

⁸ El adjetivo *graciano* lo acuñó Miguel Romera Navarro, consagrándolo en un título de 1945 ("Ortografía graciana"). Hoy día son mayoría los críticos que lo utilizan.

3. Críticos ingleses de la Agudeza.

Casi treinta años después, en 1932, Edward Sarmiento publica un análisis de Agudeza y arte de ingenio que cabe considerar como el primer trabajo encaminado a la recta recuperación histórica del texto. Según este crítico, el concepto consiste esencialmente en una continuación del proceso lógico implícito en la construcción de los tropos ordinarios. Sarmiento supo ver que la forma de operar del concepto consiste básicamente en descubrir o poner de manifiesto la existencia de relaciones ocultas entre distintas entidades reales, o entre los nombres de las mismas, o entre unas y otros. En su análisis recuerda que la agudeza constituye para Gracián la función más elevada del intelecto y que su tratado se propone categorizar el modo de operar de esta actividad intelectual. El hispanista británico se lamenta de que nadie haya estudiado la naturaleza de este recurso mental e insiste en que el concepto es un modo de expresión único.

La idea capital es que el concepto no pertenece al espacio de la Retórica: "el concepto es algo más que una figura del discurso" (281). El estudio llama la atención sobre un aspecto importante del concepto barroco: que una de sus funciones primordiales es causar deleite (sensible a la vez que intelectual), idea que ilustra con una silva de la Soledad Primera de Góngora (II. 564-9) y una estrofa del *Hymn in Sickness*, de John Donne (281).

El artículo se ocupa asimismo de la clasificación de los diversos conceptos abordada por Gracián. El análisis matiza que sólo los dieciséis primeros discursos establecen distintas categorías, mientras que el resto de los discursos de la primera parte del tratado se ocupa de ejemplificar variantes. Para Sarmiento la parte segunda de Agudeza y arte de ingenio, el tratado de la *agudeza compuesta*, es "un intento no muy logrado de ordenar todas las variedades del arte literario conforme al método conceptista" (283). Asimismo, puntualiza las inconsistencias y arbitrariedades terminológicas de Gracián en el apartado dedicado a la *agudeza simple*. Lo más valioso de la aportación de Sarmiento es que, según él, por debajo y más allá de las limitaciones del método conceptista desarrollado por Gracián, existe un claro intento de instaurar las bases de una nueva disciplina: "En realidad el arte de ingenio es para Gracián una parte, si no la totalidad, del arte literario, algo distinto y de mayor alcance que la retórica, la cual se limita a estudiar la construcción y el uso de las figuras" (284).

Para Sarmiento no cabe la menor duda de cuál es la naturaleza del método graciano y de su elemento constitutivo esencial, el concepto: "La esencia del concepto [consiste en] prolongar el símil original" (se refiere a la figura retórica de la metáfora). En cuanto al método: "Gracián clasifica los diversos modos de continuación del proceso

metafórico" (282).

Sarmiento señala cuál es la visión del mundo que subyace en esta forma de entender el arte literario: una concepción de las cosas como un sistema de relaciones que ponen en comparación los distintos objetos. Esta concepción "difiere de la mera noción implícita en las figuras retóricas" y la diferencia estriba en "la presencia de la idea de que es la relacionabilidad de las cosas lo que hace posible el concepto, pues esto es lo que constituye la base de la continuación de la mera figura [retórica]; en esto consiste el concepto, independientemente de que dicha continuación sea un argumento, una justificación o un desarrollo meramente discursivo" (285).

En la segunda parte del artículo, publicada tres meses después, Sarmiento aborda de modo genérico importantes cuestiones de fondo. Comenta en primer lugar el fenómeno de la sorprendente revalorización de Gracián como filósofo moral, y señala que no ha ocurrido lo mismo en cuanto a la otra faceta de su personalidad: la de teórico de estética literaria. Para Sarmiento, el tratado de Gracián es una guía del ingenio válida para todas las épocas, una exploración de la naturaleza de este recurso. Además, la Agudeza es una valiosa antología de la literatura barroca. Tras examinar las diferencias entre las dos versiones del tratado, Sarmiento apunta que el conceptismo, bien que presente en otras literaturas, es connatural a la mente hispana, y

muestra como ejemplo de arte conceptista en nuestra época el conocido pasaje de la *Paloma*, del Cristo de Velázquez, de Unamuno. Para este investigador, el conceptismo se adapta bien a la expresión artística religiosa (423).

Aunque en un momento de su estudio Sarmiento parece afirmar que el concepto es esencialmente una metáfora retorcida o una comparación exagerada (424), sus apreciaciones subsiguientes permiten comprobar que distingue entre ambos recursos. Para él, "la actitud conceptista no es sino un ejemplo de la definición del filósofo como 'persona que ve conexiones' " (424), puesto que "para Gracián, todo arte consiste en una serie de relaciones, sean éstas reales o imaginarias, percibidas o inventadas" (425).

Es valiosa la estratificación que hace Sarmiento de las distintas artes literarias en función de la *techné* conceptista: "Para Gracián [. . .] existen los objetos del mundo exterior, que son indiferentes; existen luego las percepciones de aquéllos en la mente, susceptibles de belleza merced a los recursos de la retórica; por último están las relaciones existentes entre dichas percepciones, que pueden contar o no con el adorno retórico. La expresión de tales relaciones es el concepto ingenioso" (425). En virtud de lo cual concluye: "Toda aprehensión relacional tiene lugar como resultado de una comparación mental entre las cosas: la esencia del arte conceptista estriba en yuxtaponer objetos (percepciones, para ser más exactos; o,

mejor aún desde el punto de vista artístico, imágenes) a fin de llevar a cabo la comparación" (ibid.).

Más adelante, Sarmiento profundiza en la naturaleza operativa del concepto: "El concepto entraña dos movimientos; el primero consiste en establecer un punto de contacto entre dos objetos disímiles, el segundo profundiza en la conexión establecida, a fin de justificar la yuxtaposición preliminar" (427). Los objetos de la comparación son "imágenes mentales" y el intento de sistematización de las relaciones entre las mismas por parte de Gracián constituye, según Sarmiento, "los principios de un arte del cual el concepto no es más que una manifestación, siendo el todo ese período extrañamente atractivo al que denominamos barroco" (427).

Sarmiento muestra la diferencia entre metáfora y concepto: "La esencia de la metáfora es que apela a las emociones, consiste en el roce entre uno de los elementos de la comparación con las cualidades emotivas del otro. Además es [una comparación] simple; sólo tiene una fase, una vez establecida la comparación y efectuada la transferencia emocional, se completa el proceso. El concepto va más allá, su fin es otro, su objetivo es mostrar la existencia de una relación más recóndita que la que aparece tras una yuxtaposición inicial, y a fin de lograr este efecto, es preciso efectuar un segundo aserto sobre los dos términos de la comparación, en virtud del cual se ponga de relieve y dé

expresión a esa segunda relación oculta" (428).

La diferencia se puede incluso fundamentar en función de dos corrientes históricamente antagónicas y alternantes: "El arte clásico es metafórico; al artista barroco no le interesa la metáfora simple: le interesa el arte de las relaciones difíciles de descubrir" (428).

En un segundo artículo publicado en 1935, Edward Sarmiento, en lugar de profundizar en sus hallazgos iniciales somete a riguroso examen las dos teorías imperantes en el campo de los estudios gracianos sobre la Agudeza, las de Croce y Coster, señalando sus errores y deficiencias. Sarmiento era muy consciente de la necesidad de llevar a cabo semejante escrutinio, que tenía por objetivo reconducir el sentido general de las investigaciones sobre el conceptismo. "No podemos permitírnos el lujo", escribe Sarmiento, "de seguir ignorando una de las pocas interpretaciones útiles que tenemos de la manifestación literaria del barroco. Es urgente llevar a cabo una revalorización de Gracián como teórico de la estética, al igual que la que Francia nos ha proporcionado de su filosofía moral. Las teorías de la Agudeza no sólo arrojan luz sobre el Renacimiento, además tienen un enorme interés para las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo" (35). Estas palabras resultarían proféticas, adelantándose en casi cinco décadas a la avalancha de estudios que se centrarían en Agudeza y arte de

ingenio.

Las apreciaciones de Sarmiento pasaron relativamente inadvertidas durante mucho tiempo, debido a que, entre otras cosas, los pocos estudiosos de la Agudeza trabajaban en relativo aislamiento. En 1936 C.M. Hutchings estudia el Examen de ingenios de Huarte de San Juan en relación con los orígenes del conceptismo. Hutchings rastrea la importancia de las teorías de Huarte en las poéticas españolas del Renacimiento, en una línea que alcanzará su máximo exponente en la agudeza como forma de expresión literaria. La sucesión histórica es clara: Huarte examina el ingenio en el plano psicofisiológico, Gracián lo codifica en el plano estético. El estudio de Hutchings contiene hallazgos notables, como cuando advierte que el doctor Huarte había subordinado la facultad poética a la provincia de la imaginación, bajo la advocación general de los términos 'correspondencia' o 'harmonía' (277), vale decir correlación, y aquí ya tenemos un primer embrión de la teoría graciana de la agudeza.

La clasificación de las artes imaginativas efectuada por Huarte de San Juan influye en varios tratadistas que Gracián conoció bien, como Luis Alfonso de Carvallo, autor del Cisne de Apolo, quien decreta que el poeta ha de mostrarse agudo en las obras de imaginativa. Siguiendo a Huarte, Carvallo se sirve reiteradamente de expresiones como "sutil imaginativa", "agudo y delicado ingenio" y "sutileza", uno de los vocablos capitales de la terminología

graciana, y sinónimo de "agudeza". En cuanto al concepto, que para Carvallo es la materia prima de toda poesía, el preceptista afirma: "Concepto es tomar y concibir un pensamiento delicado, y sobre él discurrir y discantar cosas sutiles de las cuales conciba el que lo oye lo que con ordinario modo no se dize" (279). He aquí un estadio más avanzado del desarrollo histórico del conceptismo español. Hutchings identifica algunos estadios posteriores. Así, en su Arte Poética (1597), Juan Rengifo declara la necesidad de codificar el ingenio, tarea que llevaría a cabo Gracián. Escribe Rengifo:

... que ingenio falto d'Arte
a de faltar si quieren apretallo (279).

Es decir, Agudeza y arte de ingenio viene a llenar un vacío histórico que los preceptistas sentían como tal. Hutchings llega por fin a Gracián, que para él, salvo por los trabajos de Croce, Coster, y antes que ellos Karl Borinski, importante crítico que había estudiado la influencia de Gracián en la filosofía alemana, es *terra incognita*, y se limita a apuntar muy de pasada la existencia de las distintas formas de clasificación de la agudeza abordadas por el escritor aragonés en su tratado.

En 1948 Terence E. May, consciente de la importancia de los análisis de Sarmiento, de cuyos dos artículos sobre

Agudeza y arte de ingenio afirma que son, con mucha diferencia, el estudio más completo y ajustado que se había llevado a cabo jamás sobre el texto (276) publica un trabajo en el que se propone aclarar, profundizar y matizar las ideas de su antecesor. Según May, Gracián separa tropo y concepto, estableciendo como elemento diferencial entre uno y otro que el primero se mueve en el ámbito de lo sensorial y el segundo en un plano puramente intelectual. May entiende que el tropo es un elemento simple que se incorpora en la estructura compleja que es el concepto (275).

El crítico inglés somete a examen la teoría graciana del concepto tomando como punto de partida la afirmación de Edward Sarmiento de que el concepto es la continuación del proceso lógico iniciado, o meramente implícito, en el tropo común (276). En su intento de delimitar los campos de la retórica y la agudeza, May sugiere la idea de que "el concepto es el contenido intelectual de la figura literaria objetiva" (277, n. 8). Son interesantes los análisis formales de ejemplos concretos de conceptos. May señala en el núcleo de la unidad compleja que es el concepto la existencia de un principio de división o tensión entre los elementos constitutivos del mismo, lo cual resulta novedoso en la historia de la crítica graciana: "Esto es lo que distingue al concepto [. . .] más allá de ser una mera elaboración del tropo común" (280).

Según May, el concepto es una construcción lógica

basada en un tropo, y la forma que adopta dicha construcción es un *argumento*. La consecución de semejante estructura implica un proceso de abstracción: "El concepto es el alma intelectual de la figura compleja; por supuesto la misma no se percibe como abstracta, puesto que se aprehende directamente en los objetos, sino que se explica por medio de una abstracción" (281).

En su denso análisis, May indica, apoyándose en Gracián, que "la explicación del concepto es una figura literaria compleja que [. . .] requiere la concurrencia desde un plano superior de una segunda relación de naturaleza distinta a la primera que hallamos en el discurso" (282).

En el epígrafe dedicado a estudiar la agudeza por semejanza, May afirma: "A medida que se estudia la Agudeza uno se ve forzado a reconocer la originalidad y objetividad subyacentes a su argumentación, a menudo tan aparentemente árida" (284). Califica la actitud de Gracián de "realismo psicológico" y subraya al comentar la función del tropo dentro de la estructura del concepto que, pese a su semejanza formal, son dos cosas distintas (ibid.).

El tercer epígrafe se ocupa del tratamiento que da Gracián a los tropos. Matizando apreciaciones anteriores, May indica que el tropo en sí mismo no tiene una dimensión exclusivamente sensorial, sino que participa de lo intelectual, con lo cual se desdibujan un tanto los límites

entre figura retórica y concepto. Según este crítico, Gracián trata de resolver el problema recurriendo a la existencia de un factor determinante en la base material de la semejanza. Es lo que Gracián denomina "circunstancia especial" o "rara contingencia" cuestión de orden técnico que se estudia en el epígrafe cuarto, "Justificación del concepto". Para May "la cuestión de la justificación del concepto [. . .] es una forma de arte en sí misma". May sitúa el problema sobre el trasfondo de la doctrina metafísica de la analogía del ser (290).

El siguiente epígrafe aborda el difícilísimo empeño de intentar desenmarañar la selva de clasificaciones que se contienen en la Agudeza. Los comentarios son útiles, pero el intento, que se apoya en los trabajos y observaciones de Sarmiento, es insuficiente, pues serían necesarias muchas más páginas tan sólo para abordar algunas cuestiones de base.

El artículo se cierra con una serie de consideraciones generales de interés. May lleva a cabo un nuevo intento de análisis lógico del concepto, para el que establece la existencia de tres elementos y tres relaciones biunívocas entre los mismos. El punto más interesante del análisis general que hace May del concepto en su artículo es que el fundamento material no tiene por qué ser necesariamente un tropo. Implícito en su estudio está el hecho de que el 'arte de la agudeza' tiene como fundamento material no sólo la

Retórica sino también la Lógica y la Poética.

Este artículo aborda, pues, cuestiones de gran trascendencia y, debido a su carácter pionero, no puede sino apuntar algunos de los grandes problemas. Quedaba mucho por hacer y por decir.

Dos años después, en un artículo que lleva por título "La idea del concepto en Gracián", T.E. May recapitula acerca de algunas conclusiones anteriores. Paradójicamente, este segundo trabajo es menos innovador que el primero. En lugar de continuar con el estudio de algunos problemas no por parciales menos importantes, May opta por hacer observaciones de orden genérico. En algunos aspectos, parece incluso retroceder. El artículo es en un sentido decepcionante, pues cabía esperar que el autor volviera sobre problemas que el primer trabajo había dejado sin resolver.

Como punto de partida y en base a conclusiones anteriores, May formula la idea de que el concepto es una "figura complicada" consistente en una "multiplicidad de imágenes visibles" (15). Esta idea, implícita pero no articulada en su trabajo anterior, es limitada y exige numerosas aclaraciones complementarias. El artículo se ocupa en primer lugar de discernir las competencias del ingenio y del entendimiento. Al abordarlo, May introduce un problema que no se deriva directamente del texto: el del significado del concepto (16). La cuestión, traída desde la modernidad,

complica innecesariamente el análisis.

May contextualiza adecuadamente el problema del ingenio y el entendimiento, al recordar que, conforme a la concepción aristotélico-escolástica, la inteligencia humana procede por medio de correspondencias. Sin embargo, titubea y retrocede en aspectos que parecían resueltos: "la verdad es que el concepto, aunque es distinguible de otras figuras, no está rigurosamente separado de otras artes" (18). Esta idea contradice las afirmaciones del propio Gracián, de quien dice May: "Gracián no es más capaz que cualquier otra persona de trazar una línea divisoria perfectamente clara entre la retórica clásica y el concepto" (18, n. 9). El crítico tarda demasiado en llegar a una conclusión obvia de antemano: "El ingenio es una potencia del entendimiento que actúa en el plano artístico" (21).

La tendencia de May en todo el artículo es a discutir más desde su propia perspectiva histórica que desde la contemporánea al texto. Ello le confiere una considerable imprecisión a su análisis. Todo estudio de la Agudeza, y así había procedido este crítico en su trabajo anterior, ha de escrutar microscópicamente el texto. May recalca que nos hallamos ante "una teoría que nos resulta completamente extraña" (19), e incurre en frecuentes inexactitudes, como cuando afirma que el concepto "conecta cosas que ya se encuentran conectadas de antemano: el sujeto del discurso y sus *adjuntos*" (ibid.), lo cual no es válido para todo tipo

de conceptos, puesto que los hay con dos sujetos.

En otra sección de su artículo, May afirma que Gracián opera "conforme a un método parcialmente inductivo" (26), cuestión que una vez enunciada no estudia. Conecta en parte con sus indagaciones anteriores en el epígrafe dedicado a los conceptos por correspondencia, proporción e improporción, señalando adecuadamente que todo concepto encierra un punto de dificultad (28). No obstante, parece no entender bien la conexión del plano del ingenio con el de la realidad, cuando afirma que para la mentalidad conceptista "la realidad es esencialmente misteriosa" (29) y la cuestión se agrava cuando afirma que "el concepto original, intuitivo, no puede ser definido con precisión" (30). La clarísima definición de Gracián parece no ser ya operativa para este investigador, que atribuye al autor objeto de su estudio problemas que sólo se le plantean a él: "El escritor ingenioso tiende a abordar la cuestión del conocimiento de una forma novedosa. Suele tener dificultades para relacionar una experiencia poética satisfactoria con la realidad exterior". (30). Esto es erróneo, pues según Gracián la función del ingenio consiste precisamente en descubrir (en el ámbito de lo filosófico) y expresar (en el ámbito de lo poético) correspondencias ocultas pero efectivamente existentes en la realidad exterior.

El análisis que efectúa May de los diversos tipos de conceptos es menos técnico y exhaustivo que el abordado en

el artículo anterior. Recalca la idea de que el concepto es "una figura extendida" (33) ⁹ y al hablar de la *circunstancia especial*, base objetiva que posibilita la construcción del concepto, May parece haber olvidado lo que había entendido en su artículo anterior, pues ahora le reprocha a Gracián no haber explicado con exactitud cuál es la conexión entre la circunstancia especial y la misma especialidad del objeto. El resto del artículo adolece de los mismos defectos, tal vez aumentados. En lugar de proceder a un análisis minucioso y técnico, May se abandona a comentarios de carácter general que, aunque no estén siempre exentos de interés, no permiten avanzar en la resolución de los múltiples problemas que plantea el texto de la Agudeza.

El único aspecto interesante de la parte final del artículo es cuando se señala la importante relación existente entre la Agudeza como teoría con El Criticón como puesta en práctica de la misma, cuestión sobre la que volverá repetidamente la crítica.

4. La interpretación de Curtius.

En 1948, fecha en que May publicara su primer artículo, veía también la luz Literatura europea y edad media latina,

⁹ El crítico francés Benito Pelegrín recogerá y ampliará esta idea.

de Ernst Robert Curtius, a quien no se le escaparon la magnitud y trascendencia de Agudeza y arte de ingenio. Lo único que es preciso matizar en sus valoraciones es el empleo del vocablo "manierismo". Escribe Curtius: "Muchos de los fenómenos que designamos con el nombre de 'manierismo' se incluyen hoy bajo el término 'barroco'; pero esta palabra ha dado lugar a tantas confusiones que será mejor prescindir de ella" (385). En aquella época había razones que justificaban el cambio. Hoy en día, sin embargo, la cuestión está zanjada, y es posible recuperar sin problemas el término 'barroco'.¹⁰ Unas páginas más adelante Curtius añade: "No se llegará a una comprensión histórica y estilística del culteranismo y del conceptismo españoles sino cuando se haya hecho un inventario de todos los artificios y metáforas de la poesía latina de 1100 a 1230, y otro inventario correspondiente de la poesía española de 1580 a 1680" (397). Curtius señaló asimismo el valor del tratado con relación a otras literaturas: "También haría falta comparar las metáforas de los 'poetas metafísicos' ingleses con las de los conceptistas españoles. La filología se encuentra aquí ante tareas cuya solución tendría consecuencias de gran importancia para la historia literaria" (ibid). Tras hablar

¹⁰ Paradójicamente, el término que resulta problemático hoy es el de 'manierismo'. En palabras de Aurora Egido: "El término 'barroco' se ha ido consolidando, lejos ya de su carga negativa. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el de 'manierismo', cuyos usos parciales e imprecisos lo avalan más como tendencia estética que como parcela de la historia literaria" (Egido, ed. 1).

extensamente del manierismo español del Siglo de Oro, relacionar la agudeza con la forma epigramática y la figura de una serie de poetas latinos entre los que destaca Marcial, y comentar la poética de la maravilla, la sorpresa y la expresión antinatural, Curtius dedica una sección entera a Baltasar Gracián, que se abre con una definición del barroco -tal es el término que emplea en este pasaje- como una búsqueda de agudezas (412), vocablo este último cuyo origen sitúa Curtius en la literatura romana: "Punta es el término con que se designa un estilo o un pensamiento agudo. Es lo que los romanos designaban con las palabras 'acutus' y 'acumen'. Ni el latín ni el francés llegaron a formar un derivado abstracto de 'acutus'; el abstracto existe, en cambio, en italiano y en español" (412). Curtius añade que para la cabal comprensión histórica del barroco español hay que apoyarse en la expresión 'arte de ingenio', empleada por Gracián, la cual, a su vez, se remonta a la retórica clásica, en particular Quintiliano y también a Marciano Capela. Apoyándose en ellos, Curtius señala que el *ingenium* pertenece al mismo terreno que la *inventio*. Para Quintiliano el *ingenium* debe ir acompañado del *iudicium*. Marciano Capela resalta la idea de la 'profundidad de conceptos', que parece significar lo mismo que *inventionis ingenium*" (416). Así pues, a Curtius se le debe el haber dado con el origen histórico remoto de los dos elementos básicos del conceptismo español. La palabra *conceptus*, que

no aparece en la latinidad clásica, la cual emplea *conceptio*, adquiere carta de naturaleza en el vocabulario de la filosofía medieval, donde tiene la misma acepción que hoy (ibid). Curtius indica que ésta es la terminología de que parte Gracián y cita el siguiente fragmento de la Agudeza: "He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el Arte de prudencia; éste dedico al ingenio". Curtius añade el siguiente comentario: "Para cualquier conocedor de la retórica romana, la frase de Gracián es clarísima; para los hispanistas actuales no parece serlo" (417).

Pese a su carácter sumario este análisis capta perfectamente el sentido del tratado de Gracián, empezando por el hecho, sumamente significativo, de que no comenta ni El Criticón ni ninguna de las obras más conocidas del jesuita. Al valorar la importancia del tratadista español, Curtius centra sus comentarios exclusivamente en Agudeza y arte de ingenio. El estudio culmina con una afirmación de importancia capital: "La originalidad de Gracián está en el hecho de ser el primero y el único que, declarando insuficiente el sistema de la antigua retórica, lo complementa con una nueva disciplina" (418).

5. La crítica en los años cincuenta.

En la década de los cincuenta surgen varios estudios independientes que van entretejiendo una red de análisis que ayudarán a ir clasificando el papel histórico del tratado. En 1951 Joseph Mazzeo estudia la poesía metafísica inglesa

en relación con la poética de las correspondencias y recurre a las teorías de Gracián, aunque no efectúa un análisis detenido de la Agudeza ni pone de relieve su especificidad si se compara con otros tratadistas de la época. S. L. Bethell trabaja en la misma dirección, aunque se siente más inclinado hacia Tesauro y su teoría de la metáfora que hacia Gracián y su taxonomía de la agudeza. Ninguno de los dos se plantea la cuestión de si Gracián rebasa o no el ámbito de la Retórica, con lo que nos encontramos un paso más atrás de Curtius.

La tesis doctoral de Klaus Heger, "Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores", funda en una serie de nociones estilísticas (perspectivismo funcional, dualismo, dinámica) un estudio de conjunto que trata de aunar la vida y la obra de nuestro autor desde una perspectiva en la que confluyen los planos lingüístico, estético y literario. Heger separa cuidadosamente las esferas del juicio ("discernimiento lógico del lado de la verdad") y del ingenio ("discernimiento estético del [lado] de la belleza" [181]) y lleva a cabo un buen análisis de algunos vocablos capitales de la terminología graciana: *genio*, *ingenio*, *gusto*, *prudencia*, *agudeza*, *erudición*. Mientras que en el plano individual "de una *persona* perfecta se debe exigir [. . .] que *juicio*, *ingenio* y *gusto* en igual medida estén perfeccionados" (185), en el plano estético el *ingenio* tiene una función mediadora: "De la relación de

ambas parejas de conceptos *gusto-ingenio* e *ingenio-juicio* resulta para el *ingenio* la posición de miembro intermedio entre *gusto* y *juicio*, en cuya polaridad se expresa una contraposición de pensamiento racional e ideas irracionales" (ibid). Heger, que entiende todo el estilo de Gracián como una búsqueda expresiva de tensiones bipolares y que postula "la imposibilidad en nuestro autor de trazar una vigorosa separación entre estilo lingüístico y estilo de vida" (187) ¹¹ propone un modelo que separa las funciones asignadas a las distintas potencias y facultades. La esfera del *juicio* es competencia de la exactitud formal lógica, su ámbito el de la verdad filosófica. La esfera del *gusto* se ocupa de un tipo de verdad irracional, el de la doctrina cristiana. Para este crítico, lo original de Gracián estriba en su ánimo de intentar resolver la polaridad entre los dos extremos por medio del juicio estético: "En el ingenio convierte Gracián, por una parte, el esfuerzo que reside en el *gusto* y que está dirigido hacia una unidad trascendente de verdad y belleza, en forma accesible a la conciencia, y por otra parte el concepto de exactitud o verdad del juicio lógico que reside en el *juicio*, en el concepto de belleza del juicio estético" (ibid.). El medio en el cual el *ingenio* puede disolver la polaridad entre *juicio* y *gusto* es el lenguaje. En el apartado que lleva por título "Retórica y

¹¹ Estas ideas reaparecerán en críticos como Benito Pelegrín.

Alegoría", Heger recuerda la distinción sartriana entre *signo* e *imagen*, resumiendo: "Mientras el *signo* puede despertar interés no como tal, sino sólo por su función deíctica, reúne la *imagen* esta función deíctica con el valor propio que la *imagen* misma posee como objeto" (190). La distinción es capital cuando se llega a la esfera de lo estético-literario: "Toda actitud estética frente al lenguaje, es decir toda actitud literaria, debe considerar a la palabra como *imagen* y no como *signo*" (ibid.). Históricamente esto adquiere gran importancia (aquí Heger entronca sus razonamientos con ideas capitales de Curtius) en el momento en que la Retórica clásica rebasa el ámbito judicial en el que se gestó para pasar a convertirse en un arte literario, cuya "forma más simple la constituye la metáfora" (191).

El crítico alemán pasa entonces a estudiar la metáfora en relación con su posible carga didáctica, una de las causas posibles de la agudeza, según el discurso LXIII, último del tratado. La presencia de la intención didáctica en una relación metafórica de tipo general lleva a Heger a distinguir entre distintos tipos de relaciones metafóricas según las partes de la significación sean de carácter real o irreal: "A través de la relación intencional puede significar un concepto concreto un abstracto, un abstracto un concreto u otro abstracto, y finalmente un concepto concreto a otro concreto" (194). Así se construyen las

figuras retóricas de la alegoría (lo concreto se hace abstracto) y el símbolo (lo abstracto se hace concreto). En Agudeza y arte de ingenio, cuando tienen lugar relaciones de este tipo se da una oposición entre lo material y lo formal, siendo lo primero (la Retórica) fundamento de lo segundo (la Agudeza).

Heger abre con las siguientes palabras el apartado que lleva por título "Retórica y Conceptismo": "Si los dos términos de una relación metafórica son de naturaleza concreta y designan algo real, las relaciones deben tener otro carácter que en la alegoría y el símbolo" (197). Aquí el crítico se sirve de la noción de *figura*, en la que ambos polos de la comparación son concretos, como ocurre en la Edad Media. Heger menciona los esquematismos lógicos de Ramón Llull, denominado por Hatzfeld "típico precursor del conceptismo del siglo XVII" (198) y de las "creaciones metafóricas multipolares y correlativas" de Giordano Bruno, que "producen en el actuar simultáneo de las distintas intenciones la posibilidad de una visión perspectivista" (199).

El estudio vuelve sobre la relación materia-forma y tras estimar que el "*concepto* representa en el plano formal de las intenciones lo que en el material de las relaciones la figura retórica", concluye que aquél "es en cierto modo una 'figura formal' " (200).

A modo de conclusión Heger escribe: "El concepto

expresa así la *realidad estilística* en general que estriba en la *realidad estética*" (205), nociones difusas que conviven en él con una pervivencia de la distinción *conceptismo-cultismo* (resuelta por Curtius, sin que su compatriota sea capaz de ver por qué).

Un trabajo de Lázaro Carreter que lleva por título "Sobre la dificultad conceptista", publicado en 1956, resalta el carácter relacional del concepto. Escribe este crítico: "La definición que da Gracián del concepto enuncia todo un método de encararse con el objeto poético [. . .]. Se trata de conocer el objeto no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido [. . .]. En esta capacidad del escritor para crear relaciones y establecer correspondencias, para engendrar conceptos, consiste la verdadera agudeza codificada por Gracián" (16). Lázaro Carreter desconfía ya de la distinción culteranismo-conceptismo y se propone "averiguar si hubo en Góngora algo que, con rigor, podamos llamar conceptista" (14).

Como primera medida somete a examen una serie de métodos de relacionar que él denomina "procedimientos conceptuales", es decir, que se encontrarían en la base misma de la formación de conceptos. Lázaro Carreter enumera tres: la comparación, procedimiento embellecedor simple, integrada en la *amplificatio*; la alegoría, procedimiento típicamente medieval que experimentaría un verdadero

renacimiento en los umbrales del barroco, traída, recuerda Lázaro Carreter, a primer plano por un famosísimo poeta seicentista, Alonso de Ledesma (1562-1623), autor de varias series de Conceptos espirituales. El último procedimiento, según Lázaro Carreter el más difícil y cronológicamente el más moderno dentro de la literatura española, es la metáfora. Los procedimientos enumerados permiten la constitución y el nacimiento de conceptos en el sentido literal que da a esta palabra Gracián. En opinión de Lázaro Carreter, los diversos recursos de relación conocen un cultivo inusitado a partir de los años finales del siglo XVI, con el auge de la literatura enigmística y problemática, así como otras formas literarias peculiares de aquella época: además del enigma y el problema están el emblema, la empresa, la adivinanza, el jerogífico, el acróstico, el anagrama, las facecias, definiciones y apotegmas (20).

En cuanto al procedimiento relacional más complejo, la metáfora, Lázaro Carreter escribe: "Ninguna otra figura más apta para expresar libres relaciones, para definir un objeto mediante arbitrarias e intuitivas correspondencias. Por eso sirvió especialmente en el arte de las definiciones, tan acepto [sic] en la época" (25). Lázaro Carreter pone como ejemplos dos definiciones de Bartolomé Carrasco de Figueroa (n. 1540). Se trata de casos sencillos, de relación binaria. El crítico da por hecho el paso de metáfora a concepto sin

mayores complicaciones: "Un término se transmuta en otro y produce el concepto" (26). Sin aclarar tan decisivo paso, Lázaro Carreter procede a hablar del nivel relacional siguiente: la metaforización acumulativa (26).

Entiende este crítico que en la manera de afrontar sus temas, el escritor seicentista hace frente a "un esencial cambio de *forma interior* [. . . consistente en] buscar ansiosamente conexiones, extrañas muchas veces, entre los objetos" (27).

Lázaro Carreter aísla en su estudio una de las formas de agudeza más susceptibles de analizarse por separado, la agudeza verbal. Pasa a continuación a estudiar la "dificultad conceptista", que no ha de entrar en conflicto con el ideal de la *perspicuitas* (41), para, por último, centrar sus esfuerzos analíticos en Quevedo y otros escritores de la época. El estudio finaliza con la afirmación de que "el concepto fue un rótulo puesto a todo acto que consistiese en trabar relaciones entre los diversos objetos" (58) y -dando respuesta a una de las cuestiones planteadas al comienzo del artículo- concluye que "el culteranismo aparece como un movimiento radicado en una base conceptista" (59).

En 1960 Arturo del Hoyo publica un largo estudio, "Vida y obra de Gracián", a manera de introducción a las Obras Completas, publicadas por la editorial Aguilar. Del Hoyo, buen conocedor de Gracián, titula así el apartado central de

su breve pero ajustadísimo comentario sobre Agudeza y arte de ingenio: "La Agudeza no es una Retórica". La aclaración es de la máxima importancia, pues hoy en día estudiosos de la talla de Pelegrín no han resuelto la cuestión, o la han zanjado pronunciándose a favor de la idea de que la Agudeza es una suerte de hiperretórica. Del Hoyo sigue el método más seguro: una exégesis sumamente próxima al texto. Su introducción pone una vez más de manifiesto que los gracionistas seguían trabajando en relativo aislamiento: del Hoyo, sumamente certero en sus apreciaciones, desconoce los trabajos de Sarmiento y May, y atribuye a Curtius el papel inaugural en el recto estudio del texto de la Agudeza: "Curtius ha sido el primero, honor a él, en enfocar directa y verdaderamente el sentido de la Agudeza (CLXVII, n. 2). Tal vez por ello mismo resulte singularmente alentador ver una exposición que, clara y sucintamente, sabe sintetizar el sentido original de la obra de Gracián y el cúmulo de problemas que plantea. Por su nitidez y concisión expongo sus ideas centrales.

Como punto de partida de la discusión, el crítico advierte de la inadecuación de empeñarse en atribuir al tratado el carácter de texto retórico: "Hablando con exactitud no es una retórica [. . .]. En verdad, la Agudeza no pretende ser más que un arte o técnica del ingenio. [. . .] Se la ha estimado como tratado retórico a pesar de las protestas de Gracián" (CLXIV). Los tropos,

elementos retóricos, no son, recuerda el crítico apoyándose siempre en la autoridad del texto, sino la base sobre la que se sustenta la agudeza; los conceptos se mueven en un nivel distinto, superior: "Los conceptos ingeniosos van más allá [. . .], el ingenio logra descubrir, entre los términos que relaciona, misteriosas y difíciles correlaciones" (ibid.). Cada arte tiene su artificio: la Dialéctica el silogismo, la Retórica el tropo, la figura, y "la Agudeza tiene también su artificio propio y el máximo; porque no sólo atiende a la verdad como la Dialéctica, y a la hermosura, como la Retórica, sino, además, y sobre todo, a la *suspensión del entendimiento*. La Agudeza y arte de ingenio es un tratado en que [se] exponen los modos de alcanzar esa suspensión del entendimiento" (cursiva mía). Del Hoyo se sirve de una fórmula de Argan para sintetizar la aspiración del conceptismo: "rendere meravigliosa la sua opera per l'excellenza della maniera" (ibid.)

Al comentar las bases de Gracián en la elaboración de la Agudeza, del Hoyo traza la línea histórica en que se inscribe el tratado: las enseñanzas de la Ratio, en una tradición que se remonta al libro III de la Retórica de Aristóteles. Del Hoyo recuerda oportunamente que la insistencia aristotélica en el ornato y cultivo de la metáfora son el origen de las formas barrocas.

El estudio rastrea las bases de la formación retórica de Gracián: el manual del padre Suárez, el cual a su vez es

básicamente una síntesis de la retórica de Aristóteles, a la que incorpora, críticamente, elementos provenientes de Cicerón y Quintiliano. Del Hoyo recuerda el parentesco entre las retóricas de Suárez y Nebrija. En el plano de la poética, la influencia fundamental, en la Ratio como en Gracián, es la Epistola ad Pisones, de Horacio, "tan elogiada por Gracián en su Agudeza". El texto transmisor de la tradición en el seno de la Compañía (es decir, en el contexto de la Ratio) es la Institutio poetica (1595) de Jacobo Pontano: "La influencia de esta obrita sobre Gracián y sobre los tratadistas de poética en la primera mitad del siglo XVII es de gran magnitud" (CLXV). Haciéndose eco de la conocida expresión de Batllori, según la cual Gracián barroquiza la Ratio, del Hoyo afirma que Pontano "barroquizó la poética horaciana. Y aún podemos decir más: que la obra de Pontano es una jesuitización del Arte poética de Horacio. Recuérdese que ya la Ratio Studiorum recomendaba a los alumnos el cultivo de los jeroglíficos, emblemas, cuestiones, epigramas, epitafios, etc." (CLXVI).

Al caracterizar con mayor exactitud el objeto de la Agudeza, este crítico nos recuerda que Gracián afirmaba haber sido el primero en estudiar el tema. La paráfrasis que hace del Hoyo de las intenciones de Gracián no puede ser más precisa: "Con objeto de definirla [a la agudeza], empresa difícil, Gracián hace notar que lo mismo que hay conformidad de los objetos materiales con los sentidos, existe

conformidad entre los conceptos y el entendimiento. Esta conformidad o simpatía se funda en un artificio. Y ese artificio consiste en una armónica correlación entre varios extremos cognoscibles expresada por un acto del entendimiento. Tal acto es el concepto" (CLXVI). Del Hoyo ni se asoma al problema de la taxonomía del concepto, y concluye proclamando la radical originalidad de Gracián, sólo vista por Curtius y unos pocos más.

6. La primera traducción de la Agudeza.

En 1962, Lelland Hugh Chambers efectuaría la primera traducción en toda la historia de la Agudeza. Su ímproba y más que meritoria labor sigue sin publicarse. Al margen de la dificultísima tarea de verter el texto original a una lengua moderna, Chambers proporciona versiones de los textos latinos.

La introducción se beneficia del hecho de que su autor ha examinado el texto palabra por palabra y es clarificadora en más de un sentido. La aportación más interesante es el análisis de las distintas clasificaciones abordadas por Gracián en el tratado. Según Chambers, el escritor aragonés desarrolla "un sistema racional de categorías encaminadas a rastrear metódicamente la relación [en que consiste] el concepto" (6, traducción mía).

Naturalmente, su indagación se inicia con el Discurso III, que plantea el grave problema de la existencia de una

serie distinta de clasificaciones que se solapan y aparentemente se contradicen. Chambers escribe al respecto: "Los distintos modos de clasificación del Discurso III proporcionan una diversidad de perspectivas sobre el ingenio que ayudan a definirlo mejor. Cada una de las divisiones demuestra algunas cualidades de la agudeza, las cuales ulteriormente servirán de base a distintos juicios individuales, pero a la postre tan sólo la última división proporcionada por Gracián suministra los criterios esenciales necesarios a partir de los cuales organiza su indagación acerca de la naturaleza del ingenio" (2)

Chambers recalca que el ámbito en que Gracián ubica el ingenio es el intelecto, es decir, tiene carácter no sensible (6). A continuación aborda uno de los grandes problemas planteados por el tratado: "Gracián intenta separar su teoría de la jurisdicción de la Retórica" (7). En opinión de Chambers, sin embargo, el intento de Gracián es fallido: "¿Qué separa al ingenio de los tropos y las figuras retóricas? Gracián no ofrece ningún conjunto de ejemplos comparativos que aclaren la distinción, ni tampoco proporciona ninguna afirmación general que sirva de apoyo a su análisis" (ibid.). El único elemento que cree encontrar, ya aislado por la crítica anterior, es la existencia de alguna "circunstancia especial que guarde relación con el referente primario [. . .]. Para Gracián muchas veces la contingencia, las circunstancias y condiciones accidentales

sirven de base material a la espontaneidad del ingenio" (8). Aunque el autor de Agudeza crea que la función del concepto es causar asombro, suspender el ánimo del lector, maravillar en suma, siempre ha de haber "algún fundamento lógico, una cierta verosimilitud" (10).

El apartado que lleva por título "La agudeza compuesta y sus vehículos" llama la atención porque Chambers está convencido de que para el autor del tratado la segunda parte, que estudia la agudeza compuesta, es mucho más importante que la primera ¹². El crítico recalca la idea de que "el componente moral es la esencia misma de la agudeza compuesta" (ibid.).

Sin duda alguna, la aportación más valiosa de Chambers a los estudios sobre Agudeza (al margen de la traducción del texto) es el apartado de su introducción que lleva por título "Claridad y dificultad en la organización de los discursos". Siguiendo al pie de la letra la disposición textual de Gracián, Chambers lleva a cabo una paciente y útil exploración cuyo fin es arrojar algo de luz sobre las confusas clasificaciones del concepto, según las formula el autor de Agudeza y arte de ingenio. El problema principal estriba en que el propio autor "evita la organización conceptual lógica de los cincuenta primeros discursos que

¹² Afirmación que contrasta violentamente con la opinión de Sarmiento, para quien la segunda parte del tratado carece de interés. El contraste pone de relieve la distancia existente entre los distintos estudios críticos y el texto.

había anunciado al final del Discurso III" (13). En lugar de atenerse a sus propios planteamientos, continúa indicando Chambers, Gracián sigue una suerte de desarrollo lineal que luego se ve obligado a abandonar precipitadamente a fin de atar cabos y compensar deficiencias (14).

Chambers lleva a cabo un minucioso rastreo, discurso a discurso. La clasificación-matriz, de la que dependen todas las demás, es la que establece como los cuatro modos principales de la agudeza los principios de correlación, ponderación, raciocinación e invención. "Gracián no intenta abiertamente asignar las diversas especies a sus géneros correspondientes, ni tampoco define los límites de unos y otros, de modo que recae sobre el lector la tarea de llevar a cabo semejante intento, convencido de que [las clasificaciones] no se excluyen mutuamente, y de que la base de la separación es de orden mixto" (15). Y asumiendo el papel asignado en su comentario al lector, Chambers inicia un largo y detallado análisis, el más completo hasta entonces y también el más complejo (Sarmiento y May opinaban que en los dieciséis primeros discursos se agotaban las posibilidades taxonómicas reales; Chambers prueba que no es cierto).

En otros lugares de su trabajo, el primer traductor de la Agudeza estudia la teoría de la imitación en Gracián y comenta la variada selección de ejemplos de que se sirve para ilustrar el texto. Tras señalar su universalidad, que

corresponde a la universalidad espacio-temporal del ingenio en la literatura, Chambers hace un comentario razonado de los autores presentes en la antología graciana, tanto en lo que corresponde a poesía como a las citas procedentes de los sermones y obras devocionales, para concluir con los autores en prosa y los dramáticos (de estos últimos Gracián se ocupa muy de pasada).

La contribución crítica de Chambers es, pues, sumamente valiosa, bien que incompleta.¹³ Una de las vías que apenas roza es, precisamente, la que se ocupa de la relación Retórica-Agudeza. El crítico comenta que es necesaria la existencia de una circunstancia especial a fin de asegurar la objetividad del concepto, y parece no darse cuenta de que ahí está el camino a seguir: para poder determinar la especificidad del *concepto*, es preciso estudiar su estructura interna, los recursos operativos de que dispone, la forma procesual en que se desarrolla. Chambers no se ocupa de este importante aspecto.

7. Un estilo barroco común.

En un artículo de 1966, "Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián", Félix Monge apuntala la idea de que los dos vocablos que dan título a su trabajo no se oponen. Para él el culteranismo se inscribe en el conceptismo como uno de

¹³ Además, como hemos visto, piensa que el edificio taxonómico del tratado, no es coherente. Nuestro estudio prueba lo contrario.

los modos posibles de manifestarse la agudeza. "El cultismo", escribe Monge, "responde a un impulso específico: el cultivo esmerado de la elocución. Y si bien aceptable (y aceptado) por el conceptismo como *fundamento material de la sutileza*, es sin embargo ajeno en sí mismo al *ornato dialéctico* que pretende el concepto. Afecta únicamente a la elocución, al ornato, al *delectare*, y queda aparte de la unión *dispositio-elocutio* que el ingenio persigue" (166, cursiva mía). Monge indica que el poeta barroco busca por encima de todo causar asombro, maravillar, lo cual implica un querer volver a la interdependencia y ligazón aristotélicas entre la *elocutio* y la *dispositio*, siendo así que en el Renacimiento predominaba el interés por la *elocutio* estricta. No obstante, esta vuelta a Aristóteles conlleva un cambio fundamental: el paso de la *imitatio* a la *inventio*. En el ámbito de la invención se trata, dentro de la poética de la maravilla, de buscar perspectivas nuevas y sorprendentes, conexiones y correspondencias entre realidades aparentemente no relacionadas y de formularlas en forma inusitada y que produzca asombro. Para lograrlo, siempre siguiendo a Monge, el poeta se sirve del ingenio, capaz de ligar nociones distantes entre sí y de encontrar en cosas desemejantes la semejanza. Precisamente es la unión de lo dispar lo que origina asombro.

Félix Monge recuerda que Agudeza y arte de ingenio es un intento sistemático de codificar el concepto y sus

operaciones en el seno de una nueva disciplina. "No bastan, pues, la *Lógica* (arte del silogismo) y la *Retórica* (arte del tropo). Es necesaria una disciplina -un arte- nueva e independiente en que se contenga el artificio de la sutileza. Gracián, con su tratado, intenta llenar este vacío" (165). Monge da un gran paso en la recuperación de Agudeza, y lo hace penetrando en las intenciones anunciadas en el interior del texto mismo. Este crítico señala que la relación en que se encuentra el nuevo "arte" de la agudeza y el ingenio con la retórica tradicional es la de "*forma a materia*, según el sentido que tienen ambos términos en filosofía a partir de Aristóteles" (165). Monge se limita a hacerse eco, conviene no perder esto de vista, de una idea que Gracián formula en la Agudeza hasta la saciedad.

En 1968, M. J. Woods estudia la agudeza en Gracián y Peregrini ¹⁴ con relación a la teoría de los tópicos, según se plantea en Cicerón. Woods se propone mostrar que la teoría ciceroniana constituye la base misma sobre la que se sustenta Agudeza y arte de ingenio. Las apreciaciones de Woods son válidas sólo en algunos casos, como en el discurso XXXVII, en que se examinan algunos modos de argumentos conceptuosos (*a repugnantibus, ab adjunctis y ad hominem*). Serían necesarios muchos más estudios de esta índole a fin de ir llenando de contenido la ecuación materia-forma que

¹⁴ En la crítica conviven las dos ortografías del nombre de este tratadista italiano: Pellegrini y Peregrini.

gobierna las relaciones entre la Retórica y el arte de la agudeza.

Ese mismo año, en "Españoles e italianos ante el conceptismo", Antonio García Berrio estudia los puntos de contacto y divergencia entre Gracián, Peregrini y Tesauro. García Berrio hace un buen rastreo de lo que él llama "la difícil materia del arte de ingenio, contenida, si bien de modo embrionario, en Aristóteles" (129). García Berrio capta bien aspectos difíciles ocultos en la teoría graciana, como cuando analiza la estructura relacional del concepto y deduce, estableciendo un paralelismo con el silogismo lógico, lo que él llama "el silogismo 'sui generis' que es el concepto literario" (135). García Berrio no termina de perfilar la idea, ni alude al entimema o silogismo retórico, tal vez porque lo da por supuesto. Preocupado por otras cuestiones, no lleva adelante este posible desarrollo, lo cual explica que siga considerando que el concepto no es sino una metáfora violenta.

En 1977, Parker publica una extensa introducción a la versión inglesa de la Fábula de Polifemo y Galatea, realizada por Gilbert Cunningham. El texto de Parker es una discusión pormenorizada de la teoría de la agudeza propuesta por Gracián. Partiendo de la idea de que la agudeza es el estilo barroco básico, analiza en función de la misma el "Himno al Señor, mi Dios, en mis cuitas", de John Donne, así como diversos pasajes de la fábula gongorina. Acepta la idea

de que la agudeza en el siglo XVII es, conforme a la expresión acuñada por Joseph Mazzeo, una "poética de las correspondencias", y sitúa el tratado de Gracián en una perspectiva histórica que inaugura el jesuita polaco Mateo Casimiro Sarbiewski (1595-1640), autor de "De arguto et acuto", texto latino que no ha sido posible datar con exactitud, y se cierra con Nova arte de conceitos, publicado en Lisboa en 1721 por Francisco Leitao Ferreira. Parker relaciona la agudeza barroca con la tradición latina clásica y medieval, aspecto olvidado por T. E. May y que Curtius consideraba imperioso analizar. El estudio de Parker es un buen compendio de problemas y un útil resumen histórico de la cuestión. Estudia las relaciones de la agudeza con la filosofía y, recordando que Gracián siempre excluyó la Retórica de sus planteamientos, señala que Agudeza y arte de ingenio organiza el material tradicional de las metáforas poéticas en estructuras conceptuales desarrolladas de modo progresivo y ordenado, y estudia las más importantes tal como cree encontrarlas en la Fábula de Polifemo. Sin embargo, este crítico se pierde en una cuestión de base. Parker sitúa en su justa perspectiva toda una serie de problemas relacionados con la Agudeza. En primer lugar admite que el ingenio "es distinto de la Retórica o ciencia de la literatura, con sus tropos y sus reglas en cuanto a su formulación y su uso"; en segundo, apunta que "nos hallamos ante una dimensión literaria fuera del formalismo, la

estilística o la lingüística"; en tercer lugar indica que "la agudeza es diferente de la metáfora"; y por último ve algunas dimensiones específicas del ámbito de la agudeza, como el proceso de invención de imágenes que operan entre la similitud y la disimilitud, imágenes ni analizadas ni tenidas en cuenta en los manuales de retórica tradicional, lo cual, según Parker, propulsó a Gracián a idear un "nuevo arte" (98). Pues bien, a pesar de todo ello, el estudioso inglés no logra dar un sentido uniforme a sus indagaciones porque no precisa qué son exactamente agudeza y concepto. Por una parte recalca que "Gracián nunca vaciló en insistir hasta el final, a pesar del hecho de que no encontrara una definición clara, que los *conceptos* se movían en un nivel más alto y en otra dimensión que las figuras de la retórica -una dimensión de arte intelectual" (105); por otra indica: "No hay ningún punto en la escala donde pueda decirse que termina la aprehensión lógica y empieza la agudeza, o donde las metáforas normales, o las tradicionalmente aceptadas catacresis y oxímoron, se transforman en conceptos" (123).

La aseveración de que Gracián no fue capaz de precisar qué es concepto no se entiende fácilmente. La definición, citada innumerables veces por la crítica, la hallamos en el discurso II, "Esencia de la agudeza ilustrada", y dice textualmente: "De suerte que se puede definir el concepto. Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia

que se halla entre los objetos" (Agudeza I, 55). Es a partir de esta nítida caracterización donde debe iniciarse el análisis de las clasificaciones del tratado.

En 1982, treinta años después de la fecha de publicación de su primer trabajo sobre el concepto graciano, Parker desarrolla una hipótesis que intenta esclarecer la naturaleza exacta del concepto. Una vez más, se aportan interesantes consideraciones de orden general, pero la salida propuesta a fin de resolver el problema no conduce a ninguna parte. Parker piensa que todas las contradicciones se resuelven si en lugar de traducirse *concepto* por *conceit* se traduce por *concept*. Lo que se propone, a fin de cuentas, es trasladar la cuestión al ámbito de la filosofía, sacándolo de la esfera de la teoría literaria. Desde la perspectiva de la lengua castellana, que es la que utiliza Gracián, la distinción es irrelevante.

8. La noción de hiperfigura.

Entre los numerosos estudiosos de las ideas literarias de Gracián, uno de los más prolíficos es el crítico francés de origen español Benito Pelegrín, discípulo de Roland Barthes y autor de una treintena larga de estudios sobre nuestro escritor, entre los que se incluye una tesis de Estado que lleva por título "Ética y estética del barroco: el espacio jesuítico de Baltasar Gracián", así como sus traducciones al francés del Oráculo manual y de la Agudeza.

Entre los trabajos más destacados de Pelegrín se cuentan un análisis de la estrategia de la figura en el Oráculo manual, diversos estudios sobre El Criticón y una serie de indagaciones acerca de los recursos estilísticos de la escritura graciana. Su análisis más detallado de Agudeza y arte de ingenio es un artículo publicado en 1979, que posteriormente utilizó como prólogo a su versión francesa del tratado.

En este trabajo, titulado "La retórica ampliada al placer" Pelegrín propone una solución intermedia para intentar resolver la cuestión del estatuto de la Agudeza, conforme a la cual el tratado no instauraría ninguna disciplina nueva (en contra de las pretensiones de Gracián) ni sería tampoco una retórica estricta. Según Pelegrín, la Agudeza viene a complementar ciertas deficiencias de la retórica tradicional. Nos encontraríamos ante una suerte de "retórica ampliada". La ampliación se enfoca en el campo de lo específico del ingenio, vale decir un ámbito de la literatura en el que "la palabra no es funcional sino principio de *placer*" (223).

Pelegrín instrumenta su hipótesis en torno a la noción de *figura*, como queda patente en su traducción-interpretación del título del texto castellano: Art et Figures de l'Esprit. El crítico francés establece un doble plano de figuración. En primer lugar el retórico: "Se puede considerar [. . .] que el grado cero de la escritura

conceptuosa es la retórica, es decir una escritura que de por sí es ya figurativa" (207). En segundo lugar, el ingenioso. La agudeza se constituye en un grado superior: "Elevándose por encima de la retórica, la agudeza se afina: forma de una forma, figura de una figura, estilo de un estilo" (208). Pelegrín habla de "sobredeterminación figural", es decir, la agudeza, concretada en el concepto, se constituye como una suerte de *hiperfigura*.

Los ejemplos con que Gracián ilustra sus teorías tienen como finalidad mostrar el funcionamiento de los mecanismos estilísticos del ingenio (200). En cuanto al modo de operar del concepto, Pelegrín precisa: "El sistema de Gracián es fundamentalmente binario. Este funcionamiento corresponde a la *bisociación* enunciada por Todorov, por otra parte el mecanismo que proporciona Gracián corresponde a la distinción que hace Schlegel entre figuras sintéticas y analíticas" (222).

El artículo comenta, (sin llegar a aclararlas, pese a que trata de explicarlas por medio de gráficos) las clasificaciones de la agudeza. Pelegrín relaciona la taxonomía graciana con modelos retóricos anteriores y posteriores a Gracián y pone en práctica su propuesta mediante un prolijo análisis de un soneto de Góngora ("Arbol de cuyos ramos fortunados", *locus classicus* de la crítica graciana) que no pasa de ser un comentario de texto retórico bastante personal.

9. Aproximaciones filosóficas.

Apoyándose en ideas de su maestro, el filósofo Ernesto Grassi, quien sostenía la existencia de un humanismo filosófico español e italiano ajeno al universalismo racional abstracto de estirpe aristotélica, Emilio Hidalgo-Serna ha interpretado la teoría graciana del concepto como un modo de filosofar que se funda en lo concreto y particular. La *lógica ingeniosa* postulada en esta teoría tiene un punto de referencia remoto en el *ars inveniendi* de la tradición latina, es objeto de una temprana formulación en la crítica antiaristotélica llevada a cabo por Vives en De disciplinis (1531) y De Aristotelis operibus censura (1538), alcanza uno de sus más altos grados de desarrollo en la obra de Gracián y se continúa en figuras como Giambattista Vico. En opinión de este crítico, en tanto que históricamente se ha sabido valorar la relevancia de Baltasar Gracián como filósofo moral y como teórico de la estética literaria del conceptismo, ha habido una ceguera universal en cuanto a su importancia como filósofo de un modo de conocimiento no racional. Comentaré la hipótesis de Hidalgo-Serna conforme a la exposición que hace de la misma en el libro que lleva por título El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián, posiblemente la mejor síntesis de sus ideas.

Hidalgo-Serna se propone "investigar el ingenio en y desde su perspectiva filosófica", puesto que se trata de una

"facultad humana cognoscitiva y creativa, cuyo carácter específico es el de buscar y expresar la verdad. El ingenio [. . .] constituye ante todo el origen del saber" (9). Por otra parte "no es posible circunscribir el ingenio en Gracián al ámbito de lo puramente literario" (ibid.).

La teoría del conocimiento ingenioso propuesta por Hidalgo-Serna se basa en la doctrina de la analogía del ser, explicitada como una teoría de las correspondencias. "La res está y aparece conexa. Todos los seres existen ontológicamente vinculados entre sí" (166). La función del ingenio es "aprehender los elementos vinculantes del relativo ser-con o ser-semejante de los objetos" (ibid.). En esta forma de conocimiento, lo sensible prima sobre lo racional: "Si el contenido del concepto no es racional, deberá actuar sobre los sentidos, expresando en imágenes la representación de los objetos de conocimiento" (154). Hidalgo-Serna, pues, propone una epistemología uno de cuyos vehículos primordiales es la sensación: "Por lo que atañe al saber, los sentidos -especialmente el de la vista- actúan conjuntamente con el ingenio en el proceso gnoseológico graciano" (165).

Nos hallamos ante una forma de conocimiento radicalmente distinta a los modelos epistemológicos que descansan en un proceso abstracto-racional: "La dimensión filosófica del ingenio graciano se asienta sobre el concepto ingenioso, es decir, sobre el acto de percibir y constatar

conexiones reales y no correspondencias lógicas" (69). Dado el carácter no racional de esta gnoseología y a pesar de que Gracián proporciona una nítida definición, Hidalgo-Serna afirma que no es posible precisar la naturaleza del concepto: "La peculiar estructura del concepto o de la agudeza escapan a toda definición racional" (11). ¿En qué consiste entonces la especificidad de este modo de conocer? Según Hidalgo-Serna la lógica ingeniosa opera en el ámbito de lo particular, lo individual, lo concreto: "El ingenio representa en el concepto el ser de los objetos singulares" (103).

Reformulemos la pregunta anterior: ¿cómo se concreta el conocimiento de las cosas según esta hipótesis? Hidalgo-Serna habla de imágenes, lo cual nos sitúa en una zona en la que se desdibujan los límites que separan a la filosofía de la poesía. "Mientras que la razón y el juicio parten de combinaciones lógicas y conceptos racionales, el conocimiento del ingenio constata las relaciones concretas entre las cosas por medio de imágenes" (39). En otro momento, Hidalgo-Serna habla, efectivamente, del valor de la poesía "como expresión metafórica de las relaciones existentes entre las cosas" (60). De hecho, una de las objeciones mayores que plantea su hipótesis es por qué si nos hallamos en un ámbito filosófico, Agudeza y arte de ingenio nos ofrece un repertorio de recursos poéticos para ilustrar el modo de operar del ingenio. Escribe Hidalgo-

Serna: "Gracián ilustra casi siempre con poesías su análisis de las distintas clases de conceptos, ya que en la poesía concurren en su más genuino significado los tres objetivos perseguidos por nuestro filósofo: el arte cognoscitivo o pensamiento ingenioso, la agudeza verbal como expresión estética y literaria y la acción moral del ingenio" (113).

Cuando este investigador pasa de las afirmaciones de índole general a los ejemplos concretos la objeción se hace más sólida. Así, cuando a fin de ilustrar sus teorías, analiza un soneto anónimo (la descripción de una fuente) que Gracián incluye en su antología del ingenio, el investigador comenta con admiración "cómo, y sin servirse de una lógica abstracta, el poeta nos representa en sólo catorce versos lo que es la fuente" (118). Hidalgo-Serna no parece discernir con claridad entre la función filosófica y la poética. Así caracteriza nuestro investigador la aportación de Gracián a la historia de la filosofía: "Gracián rescató el conocimiento humano de los riesgos inherentes a la abstracción y el pensamiento apriorístico" (106). Hidalgo-Serna, que es sumamente reiterativo y con frecuencia impreciso en sus planteamientos, tergiversa a menudo los planteamientos del escritor aragonés. Una y otra vez insiste en la idea de que a las tres facetas del ingenio propuestas por una de las clasificaciones de Gracián corresponden tres disciplinas: a la agudeza de concepto le correspondería la esfera de la filosofía, la agudeza de acción sería

competencia de la moral y, por último, el ámbito de la agudeza verbal sería la teoría estética (5). Esta repartición es tan arbitraria como la idea de que Gracián, una de las claves de cuya importancia histórica es su pesimismo metafísico, es fundamentalmente optimista ("Los libros de Gracián muestran un evidente y esperanzador optimismo" [46]).

Al principio de Agudeza y arte de ingenio, Gracián separa cuidadosamente entre la *agudeza de perspicacia*, que queda fuera de su jurisdicción por cuanto que es competencia de la filosofía y la *agudeza de artificio*, que es propiamente competencia del arte de ingenio. Si interpretamos rectamente la clasificación de Gracián, que propone un arte de la agudeza cuyo fundamento material es la *techné* retórica, la agudeza verbal es paralela a la parte de la retórica que se ocupa de las figuras de dicción en tanto que la agudeza de concepto tiene como contrapartida retórica el afeá correspondiente a las figuras de pensamiento. A su vez, la agudeza de acción tiene que ver, literalmente, con los modos concretos de actuar en los que se manifiesta el ingenio, es decir con las *acciones ingeniosas*.

Las teorías de Hidalgo-Serna, sumamente interesantes en más de un aspecto, no llegan a ofrecer una cristalización suficientemente nítida de la *lógica del ingenio* que proponen. Frecuentemente parece perder de vista que Gracián distinguía claramente los ámbitos de la verdad y de la

belleza. En su sistema la verdad es competencia del *juicio*, en tanto que el ingenio añade una dimensión de belleza.

Emilia D'Agostino, que ha estudiado el arte de ingenio en Gracián considerándolo fundamentalmente como una estética de la sorpresa, se mueve en la órbita de las ideas de Hidalgo-Serna. D'Agostino busca como aquél, "reivindicar el significado filosófico de la teoría graciana del concepto" (40), y trata de caracterizar el "proceso cognoscitivo-artístico que tiene como eje la facultad ingeniosa" (ibid). La diferencia fundamental entre los planteamientos de Hidalgo-Serna y los de esta investigadora estriba en que mientras que el primero resalta los aspectos epistemológicos del ingenio, la segunda se mueve en un ámbito en el que se funden estética y teoría del conocimiento: "La verdad experiencial necesita un pensamiento que sea a la vez filosófico y poético, capaz de actualizarla por vía estética mediante una expresión simbólica" (ibid.).

Los planteamientos de Tina Reckert, discípula de Hidalgo-Serna, dependen totalmente de las teorías de su maestro, y su objetivo fundamental es profundizar en algunos aspectos técnicos de la pretendida *gnoseología del ingenio*. Reckert ha acuñado la difusa noción de *concepto metafórico*, como una especie de fórmula de compromiso que en realidad desdibuja la frontera entre metáfora y concepto, o si se prefiere, entre Retórica y Agudeza. Sus estudios resaltan la idea de que la función cognoscitiva aneja al proceso

metafórico "tiene que estar fundada en las circunstancias *hic et nunc*" (83). La observación es pertinente pues, como veremos más adelante, la noción de circunstancia es, en efecto, fundamental en el desarrollo de la teoría del concepto que propone Gracián. Siguiendo de cerca los planteamientos de éste, Reckert tiene buen cuidado de señalar que no todo proceso metafórico implica un proceso epistemológico: "El puro traslado lingüístico y formal carece de contenido significativo. Solamente cuando la metáfora revela unas relaciones concretas entre objetos reales, adquiere valor cognoscitivo el concepto ingenioso" (85). Tina Reckert es heredera de las imprecisiones y vaguedades de los planteamientos de Hidalgo-Serna: "Esta función primera y cognoscitiva de la metáfora descubre [sic] una constelación concreta de relaciones entre las cosas y las expresa ingeniosamente en los conceptos. El mundo caótico de la realidad se ordena y, como consecuencia, se conoce sólo mediante la acción metafórica del ingenio y de su agudeza o fuerza. El ingenio agudo descubre y establece relaciones entre lo conocido y lo desconocido y, por medio del concepto, nos da la respuesta a un problema concreto surgido del mundo caótico" (ibid.).

En un excelente artículo sobre la paradoja en Agudeza y arte de ingenio, Fernando Romo replantea la cuestión de si el texto es o no una retórica. Señalando que es inexacto que Gracián se refiera sólo a la *elocutio*, el autor recuerda una

reflexión de Morpurgo Taglibue. Escribe Romo: "El barroco intenta reconstruir de diversas formas el equilibrio entre *inventio* y *dispositio* de un lado y *elocutio* de otro" (88), y apela a la explicitud del autor de la Agudeza: "¿Por qué no respetar la voluntad de Gracián? ¿No habría éste titulado su obra de otro modo, de querer que se la adscribiera, sin más, a la retórica? ¿No insiste una y otra vez en la novedad de su intento? (ibid.) El estudio aborda una cuestión inseparable de la anterior: las relaciones entre metáfora y concepto. Tras señalar un aspecto cuya relevancia a veces pasa inadvertida -"La metáfora como figura puntual parece constituir una casilla vacía en el sistema de Gracián" (90)-, Romo propone una vía de acercamiento que se aparta de la propuesta de Jakobson según la cual los dos polos del lenguaje son la semejanza y la contigüidad: "Gracián no parte de un punto de vista inmanente al lenguaje, como el de las relaciones paradigmáticas de Saussure, sino de un punto de vista lógico, basado en los principios de identidad y contradicción" (91).

En suma, Romo propone como ejes explicativos de la Agudeza las figuras de la metáfora y la paradoja: "Metáfora frente a paradoja -con todas las precauciones metodológica que se impongan- constituyen las dos claves sobre las cuales se erige el arco entero del concepto" (90).

En otro orden de cosas, el estudio considera que una exégesis adecuada de la Agudeza exige el marco de una teoría

del texto (89), puntualización muy ajustada que remite a la urgencia de estudiar los problemas que entraña la segunda parte del tratado, que se ocupa de cuestiones de orden estilístico y de teoría poética.

Desde una óptica que se acoge de un modo flexible a los presupuestos de la teoría de la recepción, el crítico estonio Jüri Talvet, traductor de la primera parte de la Agudeza al ruso, ubica a Gracián en la vanguardia estética y filosófica del Barroco, al tiempo que subraya la resonancia y actualidad del jesuita en nuestros días: "En el Arte poética de Boileau, ya durante 300 años todo es claro. En cambio, a la poética y a las obras de Gracián se vuelve continuamente: encajan perfectamente en nuestra época, que ha recuperado el interés por la hermenéutica" (99). Para Talvet la estética de Gracián tiene hondas implicaciones de orden filosófico: "La *agudeza* no coincide con la simple ingeniosidad, sino que es algo más complicado: algo que mediante lo agudo de la expresión [. . .] trata de extraer de la profundidad del ser la esencia de éste" (99). Y añade: "Hay que dudar de los intentos de reducir el conceptismo de Gracián al plano meramente estilístico. Detrás de éste o, mejor dicho, dentro de éste, se esconde su filosofía barroca" (99), no obstante lo cual, sabe poner el énfasis en el lugar adecuado. "Aún más que [el] Gracián filósofo, parece fascinar [el] Gracián estético" (98), y comenta la súbita aparición, tras tres siglos de silencio, de varias

traducciones de la Agudeza en el espacio de escasos años.

En "Estudio de algunos filosofemas en la obra de Gracián", Antonio Quirós Casado ofrece una ajustada perspectiva de la visión filosófica de nuestro autor. Gracián, contemporáneo de los grandes racionalistas del XVII, representa una postura singular que habría de garantizarle un lugar en el mapa intelectual de los siglos futuros: "Vitalismo antes que racionalismo es [. . .] la palabra que mejor denota al sistema filosófico de Gracián [. . .]. Nuestro pensador está más cerca de las teorías vitalistas decimonónicas, de los pensamientos de sus admiradores Schopenhauer o Nietzsche, que de sus coétaneos Espinosa o Leibniz" (158). Efectivamente, como supo ver Hidalgo-Serna, uno de los rasgos de la precocidad histórica de Gracián en el terreno de la filosofía es su escepticismo ante las posibilidades de la razón para atrapar plenamente la vida. Las consecuencias de dicho escepticismo no son, sin embargo, las que señala el investigador hispano-alemán. La desconfianza de Gracián en el conocimiento humano es causa de un desplazamiento importante con respecto a otros pensadores de su tiempo; para Gracián, señala Quirós, el vínculo entre el hombre y el mundo no es el conocimiento sino la *praxis*. "La inversión que se produce entre los términos apariencia y realidad es absolutamente significativa [. . .] ya no interesa el ser de las cosas [. . .] reducto objetivo [de] la razón, lo que ahora tiene

valor son las apariencias" (158). En Gracián, siglos antes que en Schopenhauer, la voluntad ocupa el lugar de la razón. "El auténtico ser de las cosas es la voluntad, la dinámica, la fuerza, la vida" (159). Este es el sentido que tiene en Gracián la unión entre *gnosis* y *praxis*: conocer para dominar. A Gracián lo que le interesa es el dominio de lo real, por ello, comenta Quirós, escribe manuales de consejos prácticos (160).

Quirós contextualiza en el marco de estas ideas la significación de la teoría de la agudeza: "El concepto no presenta en Gracián contenidos mentales, sino lingüísticos. El referente no es el objeto sino *la correspondencia que se halla entre los objetos* o, lo que es lo mismo, un peculiar entramado de sentidos y significaciones. El conocimiento humano se enfrenta, pues, no a las cosas en sí mismas, sino a las significaciones con que las cosas se nos muestran" (161). Por ello "es la función imaginaria la que contribuye a crear y nutrir ese entramado de significaciones que constituye el referente objetivo de nuestro conocimiento. Pero si esto nos acerca a alguien es a Kant y no a Descartes" (161). Las semejanzas con la gnoseología de Kant son dignas de mención: la capacidad creativa del entendimiento; la participación del mismo en la labor de captación de los objetos; la vindicación del fenómeno como auténtico ámbito de referencia del conocimiento humano; la postulación del ingenio, la agudeza y el buen gusto como

reguladores del poder crador de la imaginacion, al fin y al cabo como esquemas, según la teoría kantiana. "Para Gracián, al igual que para Kant, el sujeto pone de sí una parte importante en la construcción del objeto; esto es lo que queremos decir cuando afirmamos que el concepto no apunta a cosas sino a *significaciones*, no a realidades sino a *sentidos* en que la realidad se nos presenta, no a mundos en sí sino a *fenómenos*" (161).

10. Mecanismos conceptuales.

Los estudios futuros han de encauzarse por dos vías de investigación complementarias. Por una parte es necesario intentar trazar un mapa de la Agudeza, completando los intentos parciales adelantados, entre otros, por Sarmiento, May, Chambers, Parker, Pelegrín o Nancy Palmer Wardropper. El segundo orden de cuestiones exige esclarecer los procedimientos operativos del concepto. Recientemente se han publicado algunos estudios sumamente útiles. En un artículo de 1986 sobre las fuentes de los sermones citados en la Agudeza, Hilary Dansey Smith estudia algunos de los mecanismos internos del concepto. "El concepto", escribe Hilary Smith "puede ser un símil o comparación, o bien puede tomar la forma de una *duda*, *reparo*, [. . .], *ponderación*, o *hipérbole*." Otros procedimientos enumerados son la interrogación, la alusión, la máxima sentenciosa, la cita, etc. El estudio explora otros aspectos del problema, como el

uso por parte de Gracián de ciertos verbos que pertenecen al campo semántico de la argumentación. Algunos de estos verbos son *ponderar, discurrir, dificultar, probar y satisfacer*.

Para la autora de este trabajo, el uso por parte de Gracián de estos y otros verbos "subraya la estructura lógica del sermón y la actividad intelectual de quien lo compone"

(330). El artículo propone una hipotética taxonomía graciana del sermón, que comprendería seis categorías: epíteto laudatorio simple; cita textual; imagen simple; repetición de construcciones paralelas; concepto etimológico y agudeza encadenada, que puede, a su vez, comprender multitud de recursos, como la ponderación suasoria, la gradación, etc.

El interés principal de este trabajo es que su método se puede extrapolar a las otras parcelas de la agudeza. Uno de los problemas mayores en relación con esta compleja tarea es, como señala Mercedes Blanco, autora de una serie de artículos sobre el concepto, que muchos de los términos centrales de que se sirve Gracián han perdido en el español actual el valor semántico que tenían en el siglo XVII. En un artículo de 1988, "El mecanismo de la ocultación: análisis de un ejemplo de agudeza", esta investigadora resume el sentido general de sus indagaciones: "Intento, en suma, reconstruir la lógica interna de las teorías de la agudeza, no para llegar a una mejor teoría del concepto pero sí para entender mejor el significado histórico de su tentativa. Esta exégesis vale la pena, porque las teorías de la agudeza

no tienen verdaderos precedentes ni tampoco imitadores. No son reducibles a disciplinas tradicionales, como la retórica o la poética, aunque tomen mucho de ellas, ni tampoco puede vérselas como simples anticipaciones de disciplinas posteriores, como la estética o la estilística. Representan un intento, aislado en la historia, de reducir la novedad, la belleza, el interés de cualquier discurso a una serie de procedimientos susceptibles de definición y clasificación. Tal vez sólo la semiótica moderna tenga una ambición comparable" (33). ¹⁵

"*Reparo y reparar: apuntes sobre el léxico de Agudeza y arte de ingenio*", artículo de Valentina Nider, es un buen ejemplo del tipo de labor que requiere el esclarecimiento del texto graciano que nos ocupa. El trabajo de Nider

¹⁵ En 1992 Mercedes Blanco publicó Les Rétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe, obra monumental que estudia el conceptismo en España, Francia, Italia, Alemania e Inglaterra. Entre los teóricos cuya obra se estudia aisladamente, destacan Peregrini, Sforza Pallavicino, Tesauro y, sobre todo, Gracián, a quien se dedica casi setenta páginas.

Dejando constancia del extraordinario valor de este trabajo, verdadero hito en la historia de los estudios gracianos, me limitaré a comentar su aportación al estudio de las taxonomías de Agudeza y arte de ingenio. La estudiosa hispano-francesa aísla diez grupos de conceptos: correlación, ponderación, similitud, transposición, exageración, sentencia, agudeza verbal, argumentos, ficción y agudeza compuesta. Como se verá más adelante, son muchos más los órdenes de la agudeza, tanto simple como compuesta. Por otra parte, M. Blanco no considera que las clasificaciones del tratado sean precisamente coherentes, y se refiere a ellas como "una clasificación a lo Borges" (283). Al comentar el fundamental discurso III, escribe: "Este capítulo propone efectivamente unas divisiones de la agudeza, pero la taxonomía resultante es incompleta, confusa y poco coherente" (251).

examina microscópicamente una de las fases centrales del desarrollo lógico-argumental del concepto. En el discurso III, punto de partida obligatorio de todas las indagaciones sobre la taxonomía de la agudeza, Gracián ofrece, entre otras, la siguiente clasificación: "Vuélvese a dividir la agudeza incompleja en sus géneros y modos y redúcese a cuatro, como raíces, fuentes del conceptear. La primera es de correlación y conveniencia de un término a otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc... La segunda es de ponderación juiciosa sutil, a ésta se reducen crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc... La tercera es de raciocinación, y a ésta pertenecen los misterios, reparos, ilaciones, pruebas, etc... La cuarta es de invención y comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dichos, etc..." (Agudeza I, 63).

El artículo se inicia con una exploración léxica que permite señalar que en Gracián el término reparo, además de sus acepciones ordinarias, designa "un recurso formal con características estilísticas y conceptuales bien definidas" (98). A continuación Valentina Nider ubica en el tercer grupo de la clasificación antes citada el vocablo *reparo*, y tras proceder a su análisis exhaustivo, conforme a los usos que le asigna Gracián, ilustra su forma de operar dentro del proceso lógico del concepto. Parafraseo sucintamente su análisis. Una de las formas posibles que puede adoptar el

concepto responde a un esquema argumental tripartito. El primer elemento del esquema, o motor de la argumentación, es un "fundamento" de verdad que aparece sugerido por una "ocasión" o "circunstancia insólita" del sujeto. El segundo elemento es una "dificultad del entendimiento" generalmente expresada a través de una objeción racional imparcial. En esto consiste el reparo. Antes del reparo se puede hacer una glosa de la dificultad, lo que Gracián denomina 'ponderación'. El tercer y último elemento del esquema es la llamada 'razón', 'salida' o 'desempeño'.

11. Propósito de esta tesis.

Examinada la historia de la crítica de Agudeza y arte de ingenio me propongo llevar a cabo una descripción de los contenidos del tratado *en su totalidad*. Aunque, como hemos visto, ha habido numerosos y muy importantes análisis parciales, falta una visión de conjunto. Hasta la fecha no se ha intentado trazar lo que podríamos denominar un *mapa*, o mejor sería decir un conjunto de *mapas* de Agudeza y arte de ingenio. El primero de dichos *mapas* sería de orden taxonómico. La labor a efectuar consiste en revisar las distintas clasificaciones del concepto, conforme las va exponiendo Gracián, y mediante su contraste, ver si es posible sostener su consistencia, señalando, cuando sea preciso, sus insuficiencias y contradicciones. Esta es la primera labor que exige el desenmarañamiento del texto.

La segunda tiene que ver con la *unidad básica del ingenio*, es decir, el *concepto*. Una vez examinadas las distintas clases de concepto, será preciso ver qué mecanismos rigen el funcionamiento del *concepto ingenioso* en general y en cada subespecie en particular. Las dos labores aquí señaladas, una visión de conjunto de la taxonomía de la agudeza y un examen del concepto como unidad operativa del ingenio, nos permitirán elucidar la *teoría del concepto* que subyace a los planteamientos de Gracián, teniendo buen cuidado de atenernos a lo que figura en el texto, sin traer a colación teorías ajenas al tratado, en especial procedentes de nuestra época. Precisamente, uno de los problemas mayores que entraña este tipo de trabajo aclaratorio es que Gracián es completamente ajeno a nuestros hábitos de clasificación científica, que son herederos de los primeros modelos de las ciencias naturales según se empezaron a plantear en el siglo XVIII. Toda extrapolación en este sentido, desembocará en un desvirtuamiento del texto a analizar. Asimismo, aunque hemos visto que Agudeza y arte de ingenio suscita un sinfín de cuestiones de orden filosófico, nosotros las soslayaremos, limitando nuestro análisis a los aspectos textuales.

La ejecución de la dos tareas primordiales descritas obligará a reexaminar una serie de cuestiones que la crítica se ha planteado reiteradamente: ¿Es la Agudeza una Retórica o nos hallamos ante el intento de instaurar una nueva

disciplina, un *arte del concepto* o *arte de ingenio*? De ser así, ¿hasta qué punto logra Gracián su objetivo? Si nos hallamos, como sospecho, ante una nueva disciplina, ¿cuáles son sus relaciones con la Retórica, la Lógica o Dialéctica y la Poética? Gracián disemina elementos de todas estas disciplinas en su tratado, pero en muchas ocasiones apenas se limita a rozar planteamientos muy generales. Hay que tener cuidado de no atribuir a una serie de aspectos presentes en el texto un peso mayor del que el propio autor les asigna. Un tercer apartado de nuestra labor descriptiva enumeraría, junto a éstos, otros aspectos de Agudeza y arte de ingenio, como su carácter de antología del ingenio, tanto barroco como de otras épocas y literaturas. Correlativamente a la cuestión anterior, que se mueve en un orden disciplinar, será preciso analizar los elementos nucleares de las dos *technés* a analizar: ¿Cuáles son las diferencias entre concepto y metáfora? Como punto de partida será preciso explorar y contextualizar el *léxico del ingenio*.

PRESENTACION

Este trabajo intenta una exploración microtextual de Agudeza y arte de ingenio, una descripción explicativa de orden no interpretativo. Pretende ofrecer, al mismo tiempo, una respuesta a la hipótesis que le dio origen: determinar fehacientemente si el tratado ofrece una taxonomía completa y coherente de la agudeza, es decir, un arte del concepto, entendido éste como la unidad elemental de la expresión ingeniosa. Me adelanto a señalar que la respuesta es afirmativa.

El método elegido ha consistido en reproducir extensa, minuciosa y sistemáticamente aquellos fragmentos de la obra que expresan las ideas centrales del autor, acompañándolos de perífrasis explicativas y aclaraciones a pie de página, comenzando con los epígrafes preliminares (incluidos el título y subtítulo) y procediendo a continuación discurso a discurso. ¹⁶

¹⁶ Todas las citas se refieren a la edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969. Expongo a continuación una sucinta historia de las ediciones del tratado.

Se publicó una primera versión bajo el título de Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. Madrid: Juan Sánchez, 1642. La obra tuvo dos reimpresiones: Lisboa, 1659 y Amberes, 1669. Se reimprimió por última vez en las Obras completas. Madrid: Aguilar, 1960.

El tratado apareció modificado y con sustanciales aumentos (sobre todo en cuanto al número de ejemplos de

A modo de apéndice ofrezco seis tablas o mapas que reproducen en forma de esquema los diversos desarrollos taxonómicos del tratado. Las tablas se basan estricta y rigurosamente en los planteamientos del texto, bien que a veces Gracián los lleve a cabo de modo disperso y en ocasiones aparentemente contradictorio.¹⁷ La primera tabla ("Mapa general del tratado") acota los seis campos teóricos

concepto y traducciones al español de textos latinos) bajo el título definitivo de Agudeza y arte de ingenio. Huesca: Juan Nogués, 1648. Desde entonces hasta la fecha se publicaron las siguientes ediciones:

Huesca: Juan Nogués, 1649.

Amberes: Verdussen, 1702.

Madrid, 1720.

Madrid: Biblioteca de Filósofos Españoles, 1929.

Edición de Eduardo Ovejero y Maury.

Madrid: Austral, 1942.

Madrid: Aguilar, 1944. Revisión y notas de E. Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969. Dos vols. Edición, introducción y notas de E. Correa Calderón.

Venezuela: Universidad Católica del Tachira, 1984.

Texto de la edición crítica, sin notas, de Ceferino Peralta.

Aparece incluida en las siguientes ediciones de Obras de Lorenzo Gracián:

Madrid, 1663; 1664; 1674; 1683; 1720; 1773.

Barcelona, 1667; 1669; 1683; 1700; 1734; 1748;

1757.

Amberes, 1669; 1700; 1702; 1725; 1735.

Sevilla, 1732.

Asimismo figura en tres de las cinco ediciones de las Obras completas de Baltasar Gracián:

Madrid: Aguilar, 1944. Introducción, recopilación y notas de Evaristo Correa Calderón.

Madrid: Aguilar, 1960. Estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Reeditada en 1967.

Madrid: Turner, 1993. Edición sin notas de Emilio Blanco.

¹⁷ El efecto de las tablas es resolver las anomalías y poner de relieve la coherencia de la construcción teórica de la taxonomía general del Arte de Ingenio.

abordados por Agudeza y arte de ingenio. A cada uno de estos seis campos le doy el nombre de tratado, en consonancia con el término empleado por Gracián para referirse a las dos partes de su libro.¹⁸ La segunda tabla ("Mapa del discurso III") dispone en forma de esquema las siete divisiones de la agudeza simple propuestas por el autor en el discurso mencionado. La tercera tabla ("Ordenes de la agudeza simple") es un adelanto y simplificación del extenso "Mapa del tratado primero" (tabla cuarta), donde ordeno en su totalidad cuantos modos de agudeza simple se estudian en el texto.

La segunda parte de Agudeza y arte de ingenio, de un interés teórico e histórico extraordinarios, es menos compleja y relevante taxonómicamente. Los distintos modos y clasificaciones de la agudeza compuesta figuran en las tablas que llevan por título "Mapa del tratado segundo" y "Subdivisiones de la agudeza compuesta".

El catálogo de términos relacionados con el ingenio es una compilación completa de todos los vocablos empleados por el autor en el tratado. Las definiciones pertinentes figuran a pie de página a medida que aparecen en el texto.

¹⁸ El término también figura en el subtítulo general de la obra en la expresión "Tratado de los estilos".

EPIGRAFES PRELIMINARES.

La obra se abre con una "Aprobación" de Fr. Gabriel Hernández; siguen la "Censura" del Dr. Francisco Andrés y una dedicatoria "Al Excelentísimo Señor Conde de Aranda", que firma Don Vicencio Juan de Lastanosa. El primer texto redactado por el propio autor es la dedicatoria "Al lector".

Dedicatoria al lector.

Antes de dar comienzo al tratado, Gracián hace una declaración de intenciones. Tras recordarle al lector que con anterioridad se había ocupado del juicio y de la prudencia,¹⁹ señala que ahora el objeto de su estudio será la facultad del *ingenio*. El autor anuncia sin equívocos la creación de una ciencia o "arte nuevo". Se trata, dice con insistencia, de instaurar una nueva disciplina; su intención es dar *arte*, en el sentido aristotélico de *techné*, a la *agudeza*²⁰. Al iniciar su tarea, a Gracián le interesa por encima de todo deslindar el campo de la nueva disciplina del

¹⁹ Con anterioridad a la Agudeza (1648), Gracián había publicado El héroe (1639), El político (1640) y el Oráculo Manual (1647). La primera versión del texto que ahora nos ocupa se publicó en 1642, con el título de Arte de ingenio. Tratado de la agudeza, pero aquella versión había dejado insatisfecho al autor.

²⁰ Las definiciones de los términos relacionados con el ingenio se inician a partir del comentario al discurso I, a pie de página, a medida que los va utilizando el autor.

de la elocuencia. Desde el principio quiere dejar bien sentado que el arte de ingenio es distinto de la *techné retórica*. A modo de aclaración indica que como no existía una ciencia que se ocupara específicamente del ingenio, todo estudio de esta facultad se veía obligado a acogerse al marco teórico de la Elocuencia o Retórica:

He dedicado algunos de mis trabajos al juicio y poco ha el Arte de Prudencia: éste dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aún no llegan a vislumbres: hijos güérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia (I, 45). ²¹

Una idea fundamental, que repetirá con suma insistencia a lo largo de todo el tratado es que la relación entre la Retórica y la Agudeza o ciencia del ingenio es la de materia (la retórica) a forma (la agudeza):

Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para expresar cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento (I, 45). ²²

²¹ Todas las citas se refieren a la edición en dos volúmenes de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969.

²² En un nivel primario, la Agudeza se sirve de las figuras retóricas como fundamentos materiales de los conceptos. En un nivel secundario, los tropos sirven de ornato del pensamiento. Como corolario de esta idea fundamental, hay que tener presente que la Agudeza es

Título y subtítulo.

La obra se divide en dos tratados. El primero, que carece de rótulo específico, acoge el subtítulo general. El segundo se intitula "De la agudeza compuesta", de modo que se debe inferir que la primera parte está dedicada a la agudeza simple.

El título de la obra, inscrito al frente del tratado primero es Agudeza y arte de ingenio.

El subtítulo se fracciona en dos segmentos explicativos.

Segmento primero:

*en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos*²³, *con ejemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro como humano* (I, 47).

facultad puramente *intelectual*, en tanto que la Retórica se mueve en un plano material.

La relación entre *agudeza* y *concepto* es la de potencia a acto, es decir, la agudeza es una facultad del alma racional y el concepto la cristalización formal de tal capacidad, del mismo modo que los pensamientos son las concreciones de la actividad del entendimiento.

Adviértase por último que la agudeza genera los conceptos *cultamente*, es decir, idealmente se requiere el concurso de la erudición, aunque después veremos que en la práctica no siempre es así.

²³ No ha de haber dudas con respecto a la intención principal del tratado: Gracián anuncia que se propone llevar a cabo una taxonomía completa del concepto. La primera versión de la obra también incluía este sintagma en el subtítulo. Cfr. nota 6.

Segmento segundo ²⁴:

*Auméntala el mismo autor en esta segunda impresión ²⁵
con un tratado de los estilos ²⁶, su propiedad ²⁷, ideas
del bien hablar ²⁸, con el arte de erudición ²⁹ y modo de
aplicarla ³⁰, crisis de los autores y noticias de libros
(ibid.).*

²⁴ En tipografía de menor tamaño.

²⁵ En 1642 Gracián publicó una primera versión que llevaba por título Arte de ingenio y por subtítulo Tratado de la agudeza.

²⁶ Se dedica a esta cuestión el discurso LX ("De la perfección del estilo en común").

²⁷ La propiedad estilística se aborda en el discurso LXI ("De la variedad de los estilos").

²⁸ El discurso LXII, penúltimo del tratado segundo ("Ideas de hablar bien") se ocupa de este asunto.

²⁹ Se estudia este aspecto en el discurso LIX ("De la docta erudición y de las fuentes de que se saca").

³⁰ Esta cuestión es el objeto del discurso LIX ("De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa").

DISCURSO I. PANEGIRICO AL ARTE Y AL OBJETO.

La idea fundamental del discurso inaugural del tratado es que es preciso crear un arte nuevo, el del concepto:

FACIL es adelantar lo comenzado; arduo el inventar [. . .] Hallaron los antiguos métodos al silogismo ³¹, arte al tropo ³²; sellaron la agudeza ³³ remitiéndola a sola la valentía del ingenio ³⁴ (I, 47). ³⁵

En el arte que Gracián se propone instaurar, está todo por hacer:

[Los antiguos] no pasaban a observar la [agudeza], conque no se halla reflexión, cuanto menos definición. Eran los conceptos ³⁶ hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio ³⁷ (ibid.) ³⁸

³¹ El arte del silogismo es la Lógica o Dialéctica.

³² El arte del tropo es la Retórica.

³³ AGUDEZA-. La sutileza, prontitud y facilidad de ingenio en pensar, decir o hacer alguna cosa (Aut.)

³⁴ INGENIO-. Facultad o potencia en el hombre con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende las ciencias (Aut.)

³⁵ Se intercala aquí el primer concepto del tratado, un epigrama de Julio César, en latín, sin traducción.

En Agudeza y arte de ingenio hay casi un millar de conceptos.

³⁶ La definición de concepto se da en (I, 55).

³⁷ ARTIFICIO-. Se llama la obra ejecutada según arte y sus reglas (Aut.)

Gracián describe el estado de cosas resultante de la carencia de una disciplina que reglamente la creación y el uso de los conceptos:

Concebíanse [los conceptos] acaso ³⁹, salían a luz sin magisterio. La imitación suplía al arte ⁴⁰, pero con desigualdades de sustituto, con carencias de variedad. ⁴¹ La contingencia de especies tuvo también gran parte, que prohiaron gustosos críticos a la ventura. ⁴² Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad ⁴³. Armase con reglas un silogismo; fórjese, pues, con ellas un concepto. Mendiga dirección todo artificio, cuanto más el

³⁸ Sigue el segundo ejemplo de concepto, un soneto de Lupercio Leonardo de Argensola.

³⁹ *Acaso*: Sin pensar (Aut.)

⁴⁰ El intento de Gracián se inscribe en un trasfondo histórico marcado por un importante cambio de perspectiva en cuanto a la idea de creación literaria como la entendieron respectivamente el Renacimiento y el Barroco: el paso de la *imitatio* a la *inventio*.

⁴¹ La imitación, además de cumplir una función sustitutoria derivada de la inexistencia de un arte de ingenio, entrañaba numerosas irregularidades. Gracián reformula esta idea un poco más adelante: *y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza* (I, 49). La variedad es uno de los máximos ideales literarios de Gracián, y el tratado la elogia repetidamente.

⁴² Una de las tareas a abordar por el arte a instaurar es clasificar adecuadamente las diversas especies de agudeza, labor emprendida por algunos tratadistas de modo aislado e insuficiente.

⁴³ La dificultad es otro de los grandes ideales del autor.

que consiste en sutileza ⁴⁴ de ingenio (I, 48). ⁴⁵

⁴⁴ Hay sinonimia perfecta entre *agudeza* y *sutileza*. La obra hubiera podido titularse Sutileza y arte de ingenio. En otros lugares aparecerá la expresión *perspicacia de ingenio*, que equivale asimismo a *agudeza*.

⁴⁵ Sigue el tercer ejemplo de concepto. Por tratarse del discurso inaugural del tratado, analizaremos algunos conceptos en los que se puedan percibir con claridad mecanismos comunes a numerosos tipos de agudeza. He aquí el concepto:

Un orador cristiano [. . .] en el día de Ceniza pintó Fénix al alma, que del polvo de su cuerpo renace al clarísimo oriente de la gracia (I, 48).

En este concepto hallamos tres elementos estructurales que se ordenan sucesivamente. En primer lugar, se requiere la presencia de un *fundamento objetivo*, que es el que da lugar a la gestación del concepto. En el tratado, el nombre más habitual del fundamento objetivo es *contingencia* o *circunstancia especial*. Gracián insiste en el carácter necesario de este elemento para que se dé un concepto. En este ejemplo se trata de la conmemoración del día de Ceniza.

La segunda fase implica un acto de la inventiva. La mente ingeniosa *inventa* una forma de relación. Esta fase recibe normalmente el nombre de *ponderación*, y admite numerosas modalidades. Una de las formas que puede adoptar la ponderación es el planteamiento de un *problema* o *enigma*. En el caso que nos ocupa, el autor del concepto funda el enigma en una relación metafórica: ¿Por qué el alma es un ave fénix? El término técnico que emplea Gracián cuando está planteado el problema o enigma es *reparo*, aunque el vocablo puede hacer alusión a otras formalidades y procedimientos.

La solución ingeniosa -fase tercera y última- recibe el nombre de *razón*, *salida* o *desempeño*. El desempeño del concepto siempre ha de causar sorpresa y deleite intelectual. En nuestro ejemplo: Así como el ave fénix renace de sus cenizas, renace el alma del polvo del cuerpo. El concepto barroco gusta de la mayor dificultad y enrevesamiento posibles, de modo que a mayor número de *correlaciones* (del orden que sea) mayor satisfacción. En este caso se da una contraposición entre *cuerpo* y *alma*. Dentro del desarrollo relacional festivo que es el concepto, la figura retórica de la metáfora no es más que una base material.

Aunque tanto el *fundamento* como la *ponderación* (aquí un *reparo*) son elementos sumamente frecuentes, hay variedades de agudeza que prescinden de ellos. Puede incluso darse el caso de conceptos en los que no se formula el desempeño, como ocurre con el ejemplo que analizamos en la nota 18.

El discurso reitera un tanto prolijamente la idea de que es necesario que el cultivo del ingenio esté presidido por el ideal de variedad en el seno de una disciplina bien reglamentada:

*Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas, antes por unas que por únicas, y homogéneos sus conceptos: o todos crisis, o todos reparos, correlaciones o equívocos*⁴⁶; y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza⁴⁷ (I, 49).⁴⁸

⁴⁶ Son frecuentes estas sinécdoques en Gracián. Aquí se sirve del término *reparo*, que es un procedimiento, para designar una modalidad específica de agudeza. Otro tanto ocurre con los términos *correlación* y *equívoco*.

⁴⁷ Cfr. nota 11.

⁴⁸ Sigue el cuarto ejemplo de agudeza:

*En un medio está mi amor,
Y-sabe-él
Que si en el medio está el sabor,
En los extremos la I-el.*

Fúndase en el nombre de Isabel, que, dividido, la primera sílaba, que es I, y la última, el, dicen Iel, y en medio queda el sabe, y a eso aludió la redondilla, tan ingeniosa, cuan poco entendida (I, 49)

Al igual que ocurriera con el ejemplo antes examinado, el concepto se plantea como un enigma o problema, en este caso una adivinanza común. Una mente ingeniosa percibe una conexión (Gracián diría *correspondencia*) oculta y le da una formulación enigmática.

La conexión oculta, que constituye el fundamento objetivo del concepto, es el nombre propio de Isabel. Conforme a la clasificación que se desarrollará en el tratado, nos encontramos ante una *agudeza nominal* (El discurso XXXI está íntegramente dedicado a esta formalidad conceptuosa). La mente ingeniosa ha dividido el nombre en tres partes portadoras de significado autónomo.

Para la presentación del cuarto, quinto ⁴⁹ y sexto ejemplos de concepto Gracián se sirve de una metáfora que históricamente haría fortuna: la traslación de la noción sensorial de gusto a la esfera intelectual: ⁵⁰

Hállanse gustos felices tan cebados en la delicadeza, tan hechos a la delicia del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla ⁵¹ (I, 49). ⁵²

La redondilla va proporcionando datos que posibilitan la resolución del enigma. *En un medio está mi amor* es alusión al segundo verso del poema, que oculta el nombre de la amada. Dicho éste de manera enigmática, se procede a su descripción espacial y semántica: el centro (sabe) y los extremos (la hiel).

En este ejemplo ni el *reparo* ni el *desempeño* son explícitos.

⁴⁹ El cuarto ejemplo, la agudeza nominal que acabamos de analizar lo presenta diciendo: *Es la agudeza pasto del alma*. El quinto, un epigrama latino anónimo sin traducción, lo introduce mediante estas palabras: *Es la sutileza alimento del espíritu*.

⁵⁰ Las palabras que transcribimos a continuación sirven de presentación del sexto ejemplo de concepto.

⁵¹ Para un buen rastreo de la historia de la metáfora del buen gusto en la crítica graciana, vid. Emilio Hidalgo-Serna.

⁵² Sigue el sexto ejemplo de agudeza:

Pequeño cuerpo de Crisólogo, encierra espíritu gigante; breve panegírico de Plinio, se mide con la eternidad (I, 49).

El juego del ingenio se articula en este concepto en torno a las oposiciones *pequeño cuerpo-espíritu gigante* (además hay quiasmo), porque San Pedro Crisólogo era pequeño de estatura pero de gran sabiduría y santidad. De modo similar, como aclara Correa Calderón en su edición (I, 49, n. 23) Plinio el Joven fue autor del Panegírico de Trajano, modelo de concisión y de belleza. La frase de Gracián

En consonancia con el carácter panegírico del discurso, Gracián sitúa al ingenio en la cúspide de la jerarquía de las potencias del alma:

Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente ⁵³, reina el concepto ⁵⁴, triunfa la agudeza (I, 50). ⁵⁵

Una inteligencia no ingeniosa es imperfecta:

Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales ⁵⁶ con los del ingenio (I, 50).

Concluye el discurso la indicación de que el ingenio se manifiesta indistintamente en verso o en prosa. ⁵⁷

entraña un solo contraste: la brevedad de un texto puede ser tan inmensa como la eternidad, que carece por esencia de medida.

⁵³ *Mente* equivale aquí a *entendimiento*.

⁵⁴ En el discurso II se definirá el concepto como un acto del entendimiento que expresa la correspondencia entre los objetos. Cfr. (I, 55).

⁵⁵ Sigue el séptimo concepto de este discurso, un soneto de Camoes.

⁵⁶ *Material*: Se toma por grosero, sin agudeza (Aut.) Es hipérbole: brilla el ingenio agudo más que el sol.

⁵⁷ *Esta urgencia de lo conceptuoso, es igual a la prosa y al verso. ¿Qué fuera Agustino sin sus sutilezas y Ambrosio sin sus ponderaciones, Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?* (I, 51).

Discurso II. ESENCIA DE LA AGUDEZA ILUSTRADA

El título indica que Gracián se propone ilustrar la esencia de la agudeza, es decir, explicarla iluminándola con ejemplos. El discurso comienza así:

SI el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel ⁵⁸; empleo de querubines, y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía ⁵⁹ (I, 51).

Puesto que la agudeza no es fácil de definir -al menos inicialmente- Gracián opta por efectuar un rastreo descriptivo que le permitirá ir acercándose a una definición de concepto (la cual se nos proporcionará al final del discurso). Lo primero que resalta el autor en su rastreo es que la agudeza tiende a la búsqueda de lo armonioso en un ámbito no sensorial.

⁵⁸ Gracián hace aquí referencia a la distinción entre la agudeza de perspicacia (*percibir la agudeza*) y la agudeza de artificio (*producir la agudeza*). Cfr. (I, 58) y el mapa del discurso III.

⁵⁹ Una de las dificultades expositivas del tratado es que Gracián, al tiempo que explica en qué consiste el ingenio, procura ser ingenioso. La idea de la superioridad jerárquica del ingenio se ilustra por medio de una gradación metafórica ascendente en torno a la idea del vuelo y los seres alados: el águila percibe; el ángel produce; el ingenio permite al hombre elevarse a tan *extravagante jerarquía*.

Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímase cualquiera descripción. Lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto (I, 51). ⁶⁰

Cada facultad es susceptible de armonía entre los objetos propios de su ámbito y las potencias que los perciben. El grado inferior es el sensorial, el superior el ingenioso.

Si los materiales objetos dicen una cierta agradable simpatía y una gran conformidad con sus inferiores potencias, ¿cuánta mayor alcanzará una ingeniosa sutileza con la que es reina de todas ellas, digo el ingenio? (I, 52). ⁶¹

Gracián separa a continuación al ingenio de las demás potencias y se pregunta por el origen de la armonía entre la facultad del ingenio y los objetos que percibe, es decir los conceptos:

Pero esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, en algún

⁶⁰ Siguen dos ejemplos de concepto, uno en latín de San Ambrosio y una décima de Antonio de León.

⁶¹ Siguen un concepto en prosa de Velejo Patérculo y el célebre soneto de Garcilaso que empieza con las palabras *¡Oh, dulces prendas...!* Gracián se refiere a él como *compuesto de conceptos*, orden de la agudeza que se estudia en el tratado segundo. Cfr. discurso LII.

sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza, y desdiga tanto del entendimiento su contraria; y éste es el ver-dadero constitutivo del concepto que vamos rastreando (I, 53). ⁶²

Según Gracián, todas las facultades humanas hallan deleite, cuando se da alguna configuración armoniosa entre los objetos propios de su ámbito. Otro tanto ocurre con el entendimiento:

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor ⁶³, en todas sus diferencias de objetos (I, 54).

Cree el autor que el origen de las distintas disciplinas es la necesidad que siente el ser humano de estudiar y someter a norma las relaciones de armonía que se dan entre los objetos de la percepción de sus distintas facultades. Gracián vuelve a poner de relieve el ámbito relacional de una tríada de artes que competen a la facultad

⁶² Sigue concepto de Pentadio, un epigrama en latín seguido de la traducción castellana de Manuel de Salinas.

⁶³ Repárese en la sinonimia entre *artificio* y *primor*.

del entendimiento: la Lógica, la Retórica y la Agudeza:

Destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas... Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura. De aquí se saca con evidencia, que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos (I, 53-54).⁶⁴

El arte de ingenio tiene que atender a dos virtudes, en el sentido retórico tradicional, la verdad y la belleza:

No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura (I, 54).⁶⁵

⁶⁴ Sigue concepto de un orador anónimo.

Gracián no enumeró en (I, 53) las disciplinas relacionadas con los sentidos, pero es fácil entresacarlas. En relación con el sentido de la vista: arquitectura, pintura, escultura (*proporción entre las partes del visible*). En relación con el sentido del oído: música (*proporción entre los sonidos*). Se menciona incluso una técnica artística que guarda relación con el sentido del gusto: las artes culinarias (*hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio*).

Resulta de un interés extraordinario que Gracián oriente todas las ciencias hacia la búsqueda de la armonía, y a través de ella, hacia la consecución del placer.

⁶⁵ Hoy hablaríamos de *función cognoscitiva* y *función estética*. La crítica ha desvirtuado a veces la importancia de esta aseveración de Gracián. El arte de ingenio tiene una dimensión filosófica, pero no se agota en ella. Gracián refuerza su opinión estableciendo una comparación con un la arquitectura:

Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Qué symmetría, en griega o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio

El plano de la belleza se superpone al de la verdad. El paso primero en la formación de un concepto es de orden puramente intelectual: el entendimiento aprehende sus objetos aisladamente. En una fase ulterior, el ingenio los une haciendo resaltar la existencia de una disposición armoniosa. Se establece así una figura a la que Gracián llama *correlato*:

Resaltan más con unos que con otros los extremos cognoscibles, si se unen, y el correlato, que el realce de sutileza para uno es lustre para otro (I, 55). ⁶⁶

Dicho esto, se puede ya especificar en qué consiste la naturaleza del artificio ingenioso:

Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (I, 55). ⁶⁷

Antes hemos delimitado una fase cognoscitiva y otra ingeniosa. Dentro de la fase ingeniosa se dan dos momentos sucesivos: el entendimiento primero *percibe* una relación y

primoroso suspende la inteligencia.

Sigue ejemplo de concepto, un soneto de Francisco López de Zárate.

La analogía con el sentido de la vista introduce la noción de contemplación intelectual. Con respecto a la idea de *simetría*, aquí aplicada a la arquitectura, Gracián la reformula como *simetría intelectual* en (I, 67).

⁶⁶ Concepto de Ovidio con traducción castellana de Cornerina.

⁶⁷ Nuevo concepto de Cayo Velejo Patérculo. Cfr. nota 4.

después la expresa. Existen, pues, dos planos, el de la percepción intelectual y el de la expresión verbal. En este discurso Gracián sólo resalta los aspectos de armonía, simpatía o conformidad, no los de contraste y oposición. Así se llega a la definición de concepto:

De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva (I, 55). ⁶⁸

El discurso concluye con un comentario sobre el procedimiento de la correspondencia:

Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos (I, 56). ⁶⁹

⁶⁸ Ilustra la definición un soneto de Góngora.

Resumo el proceso de formación de conceptos, incorporando los matices que contiene la definición que se acaba de dar.

Primero tiene lugar una operación de carácter epistemológico: la aprehensión intelectual de una realidad objetiva por parte de un sujeto. Los objetos de la res extensa y las relaciones que se dan entre los mismos preexisten a su intelección por parte del sujeto. Gracián llama *sutileza objetiva* a la preexistencia de estas relaciones de simpatía y conformidad a su detección por parte del ingenio.

Una vez detectadas estas correlaciones, el ingenio les da *expresión verbal*.

⁶⁹ Esta aclaración con la que se cierra el discurso es engañosa e inconsistente con el desarrollo del tratado y el propio Gracián la contradice en diversos pasajes. Así, en el discurso III, clasificación cuarta, conforme a la cual la agudeza puede ser de correspondencia y conformidad o de contrariedad y discordancia, se indica: *pero esta división*

DISCURSO III. VARIEDAD DE LA AGUDEZA.

Este es uno de los discursos más importantes de todo el tratado por cuanto que en él se contienen las clasificaciones-matriz del árbol de la agudeza. Se abre con un elogio de la variedad:

LA uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica (I, 56). ⁷⁰

Tras el primer ejemplo de concepto, Gracián procede a la enumeración de siete modos distintos de clasificar la agudeza. ⁷¹

de la agudeza no abarca todas sus especies, como las crisis, exageraciones y otras (I, 60).

Lo cierto es que pese a sus numerosas contradicciones, Gracián se ocupa metódica y minuciosamente de numerosos modos de concepto que quedan fuera de la jurisdicción de la correspondencia. En el mismo discurso III, clasificación séptima, la correlación y conveniencia (sinónimos de correspondencia y proporción) es una de las cuatro subdivisiones posibles de la agudeza simple (las otras tres son la ponderación, la raciocinación y la invención. Cfr. I, 63).

Ello nos obliga a hacer una salvedad importante: la única definición que nos da Gracián de concepto es sumamente útil, pues ilumina aspectos de la génesis de agudezas que se pueden extrapolar a otros órdenes de conceptos, pero *sensu strictu* sólo guarda relación biunívoca con los conceptos por correspondencia y proporción.

⁷⁰ Prosigue brevemente el elogio y se ilustra con soneto de Antonio Hurtado de Mendoza.

⁷¹ Como en todo el tratado, se intercalan numerosos ejemplos de concepto en medio del desarrollo teórico. A efectos de claridad, rotulo en mayúsculas cada clasificación antes de transcribir la presentación que hace el autor.

CLASIFICACIÓN PRIMERA.

Hay distinción en esencias, y esta es la preeminente, y hayla por accidentes, segunda (I, 57).⁷²

No se extraen consecuencias taxonómicas de esta primera división, que depende de la distinción filosófica entre substancia y accidente. De hecho Gracián se referirá a la siguiente clasificación como 'primera distinción'. La alusión a la preeminencia de la división por esencias guarda relación con la gradación jerárquica substancia/ accidente.

CLASIFICACIÓN SEGUNDA.

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio; y ésta es el asunto de nuestra arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Esta, no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil; aquélla es más útil, ésta deleitable; aquélla es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija (I, 58).

Esta clasificación fija los límites del arte de ingenio, bien que de manera un tanto imprecisa. Para Gracián, la facultad del ingenio abarca todos los ámbitos del saber. La presente división sitúa a la agudeza de perspicacia bajo la jurisdicción de la filosofía (cuya

⁷² Siguen dos conceptos, el primero un ejemplo latino del padre jesuita Francisco Remond y el segundo un soneto de Lope de Vega.

competencia principal es la búsqueda de la verdad) en tanto que la nueva disciplina que se desarrolla en el tratado tiene como asunto exclusivo la agudeza de artificio, que se ocupa a un tiempo de la verdad y de la belleza. Delimitada de modo tan general la competencia del arte de ingenio, el tratado procede a establecer sus distinciones internas.

CLASIFICACIÓN TERCERA.

*Pudiera dividirse la agudeza de artificio en agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras [. . .].*⁷³ *La otra es agudeza verbal, que consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua; deste género son los equívocos [. . .].*⁷⁴ *La tercera es agudeza de acción*⁷⁵ (I, 58-59).⁷⁶

⁷³ Se aduce como ejemplo un sermón anónimo. En rigor, el ejemplo aducido es una muestra de agudeza compuesta, conforme se estudia en el discurso LII.

⁷⁴ Sigue concepto anónimo de Adolfo de Castro.
La agudeza verbal constituye el undécimo orden de conceptos y se estudia en los discursos XXXII y XXXIII.

⁷⁵ Siguen varias anécdotas históricas.
La agudeza de acción no se constituye en orden propio de conceptos. En el tratado se estudia en los discursos XLV ("De la agudeza por desempeño en el hecho") y XLVII ("De las acciones ingeniosas por invención").

⁷⁶ La división de la agudeza de artificio en estas tres grandes categorías depende claramente de la división retórica entre las figuras de pensamiento y las figuras de dicción, a las que se añade la especie de 'acción'. La definición de *agudeza* que figura en el Diccionario de Autoridades proporciona un buen reflejo histórico de la clasificación que hace Gracián. *Metaphóricamente: la*

Una vez establecida y ejemplificada esta división,
Gracián matiza:

*pero esta división más es accidental, digo de sujeto en
accidentes, y lo que merece por adecuada, pierde por vulgar*
(I, 59). ⁷⁷

CLASIFICACIÓN CUARTA.

*Más propiamente se dividiera en agudeza de
correspondencia y conformidad entre los extremos objetivos
del concepto, que son los correlatos, que une para la
artificiosa sutileza [. . .] ⁷⁸. La otra es
agudeza de contrariedad o discordancia entre los mismos
extremos del concepto [. . .] ⁷⁹; pero esta división de
la agudeza no abarca todas sus especies, como las crisis,
exageraciones y otras (I, 59-60). ⁸⁰*

*sutileza, prontitud y facilidad de ingenio en pensar, decir
o hacer alguna cosa.*

⁷⁷ En este sentido, la presente clasificación se hace
eco de la primera: *Hay distinción en esencias, y esta es la
preeminente, y hayla por accidentes, segunda.* Cfr. (I, 57).

Como acabamos de señalar, caasi todos los modos
ingeniosos son agudezas de concepto. La caracterización de
unos pocos modos de agudeza como verbales o de acción es de
índole accidental.

⁷⁸ Se aducen como ejemplos de agudeza por
correspondencia conceptos de Floro y Francisco de Borja y
Aragón.

⁷⁹ Se aducen como ejemplos de agudeza por contrariedad,
conceptos de Pedro Crisólogo y Luis Carrillo Sotomayor.

⁸⁰ De hecho, esta clasificación sólo comprende el
primer orden de conceptos: por correspondencia (de
proporción o improporción), que se estudia en los discursos

CLASIFICACIÓN QUINTA.

*Hay agudeza pura, que no contiene más de una especie de concepto, sea proporción o sea misterio [. . .]*⁸¹ *Otra hay agudeza mixta, monstro del concepto, porque concurren en ella dos y tres modos de sutileza, mezclándose las perfecciones y comunicándose las esencias (I, 61).*⁸²

Esta clasificación, nítida y de escasa trascendencia viene a reforzar un aspecto apenas señalado de pasada en la división anterior: que hay otros modos de concepto, además de la proporción e improporción.⁸³

CLASIFICACION SEXTA

*Dividiríase adecuadamente en agudeza de artificio menor y de artificio mayor; quiero decir incompleja y compuesta. La incompleja es un acto solo, pero con pluralidad de formalidades y de extremos, que terminan el artificio, que fundan la correlación. [. . .]*⁸⁴ *Aunque encierre en sí*

IV y V. Cfr. el mapa del tratado I.

⁸¹ Concepto del poeta valenciano Antonio Girón de Rebolledo.

⁸² Conceptos de Góngora y Tito Strozzi.

⁸³ La idea vuelve a repetirse de modo tangencial. Al comentar los ejemplos de concepto que sirven para ilustrar esta división, Gracián señala la presencia de diversos recursos conceptuosos que, más avanzado el tratado, recibirán amplia atención: la agudeza por *exageración*, por *transmutación* o *conversión*, por *ficción*, y por *comparación*. Cfr. el mapa del tratado I y, para los conceptos por *ficción*, también el mapa del tratado II.

⁸⁴ Se intercala aquí un concepto de San Agustín.

*dos o tres agudezas, con todo eso se llama incompleja, porque va por modo de un pensamiento solo. [. . .]*⁸⁵ La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificosa trabazón de un discurso. (I, 62-63).⁸⁶

Esta división, que Gracián juzga adecuada, como antes la tercera, tiene una importante consecuencia, que se refleja en la estructura misma de Agudeza y arte de ingenio: el tratado I estudia la agudeza simple, y el tratado II se ocupa de la agudeza compuesta o de arte mayor.⁸⁷

CLASIFICACIÓN SEPTIMA.

Vuélvese a dividir la agudeza incompleja en sus géneros y modos y redúcese a cuatro, como raíces, fuentes del conceptear. La primera es de correlación y conveniencia de un término a otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc. La

⁸⁵ Es lo que en la clasificación anterior Gracián denominó *agudeza mixta*. Sigue como ejemplo un soneto de Luis Carrillo. No siempre, como se verá al estudiar el tratado de la agudeza compuesta, están claros los límites entre *concepto mixto* y *compuestos de conceptos*, por ello es importante notar el criterio aquí esgrimido por Gracián en el sentido de que la agudeza incompleja es un solo acto del entendimiento, bien que sea susceptible de una pluralidad de formalidades y extremos. Dicho de otro modo: en tanto haya unidad de pensamiento, hay agudeza simple.

⁸⁶ Se aduce como ejemplo de agudeza compuesta un sermón panegírico.

⁸⁷ Gracián toma préstamos de diversas disciplinas. Esta división, no hace falta recordarlo, procede de la métrica.

segunda es de ponderación juiciosa sutil, y a ésta se reducen crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc. La tercera es de raciocinación, y a ésta pertenecen los misterios, reparos, ilaciones, pruebas, etc. La cuarta es de invención, y comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dicho, etc. Que todas se van declarando en los discursos siguientes (I, 63).

Esta es la clasificación más importante del discurso, y de ella dimana el árbol taxonómico de la agudeza simple, que se funda en cuatro modos relacionales básicos. ⁸⁸

⁸⁸ La proporción, la ponderación y la raciocinación son modos de agudeza de arte menor. La invención juega un papel importantísimo en todo el tratado, pero de modo muy señalado en el ámbito de la agudeza de arte mayor, o compuesta, objeto del tratado segundo. Cfr. el mapa de este discurso.

DISCURSO IV. DE LA PRIMERA ESPECIE ⁸⁹ DE CONCEPTOS, POR
CORRESPONDENCIA Y PROPORCION.

Los tres primeros discursos del tratado tienen carácter general y fundamental y constituyen un segmento teórico aislado del resto de la obra. Su importancia es máxima, pues en ellos se asientan las bases teóricas del arte de ingenio en cuanto tal. Con el presente epígrafe se inician las series taxonómicas. Los cuarenta y siete discursos restantes del libro I se ocupan, de manera desigual y con frecuentes irregularidades y solapamientos entre las diversas categorías, de los distintos modos de concepto.

El discurso inaugural de la taxonomía del ingenio tiene por objeto la agudeza por correspondencia, el modo básico de hacer conceptos. Como punto de partida -tras haber dado por sentado en los tres primeros capítulos el carácter científico del arte de ingenio- el autor puntualiza que las ciencias se constituyen en cuanto tales en virtud de un conjunto limitado de principios generales:

PRIVILEGIO es de ciencia reducir a principios generales su enseñanza; son las máximas doctrinales, lo que el nombre dice, cabezas, y como fuentes del buen discurrir, los

⁸⁹ Gracián emplea con valor sinonímico los vocablos *especie*, *orden* y *modo* para referirse a las distintas clases de conceptos que va estudiando.

fundamentos del enseñar; comience, pues, por un principio real la arte reina (I, 64).

El *principio real* a que alude Gracián no es una *máxima doctrinal* sino una caracterización de lo que es concepto. La siguiente descripción es uno de los segmentos teóricos más importantes del tratado. Complementa e ilumina la definición dada al final del discurso II y detalla algunos de los procedimientos, términos y fases fundamentales por las que pasa el ingenio en su proceso de generar agudezas:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera -ya en conceptuosa panegiri, ya en ingeniosa crisi, digo alabando o vituperando-⁹⁰, uno como centro, de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza⁹¹ (I, 64).⁹²

⁹⁰ El procedimiento conceptuoso tiene dos sentidos posibles, el laudatorio (panegiri) y el satírico (crisi).

⁹¹ Los conceptos constan de dos elementos: el sujeto o centro y los adjuntos. El ingenio, aquí denominado *discurso*, despliega un proceso mental de índole *relacional*, en virtud del cual se comprueba la existencia o no de una serie de *correspondencias* entre el *sujeto* o *centro* del concepto y una serie de entidades periféricas, llamadas de diversos modos

Expuestos tres ejemplos de agudeza por correspondencia Gracián explica en qué consiste el primer modo de concepto:

De suerte, que, esta primera especie de concepto consiste en una cierta armonía y agradable correspondencia, que dicen entre sí los términos o con el sujeto (I, 65).⁹³

en el tratado (*adjuntos, adyacentes, términos, accidentes, etc...*). Estas entidades que rodean al sujeto vienen a coincidir con las categorías aristotélicas (causa, efecto, atributo, calidad, contingencia, circunstancia, etc...). Cada comprobación o careo de los distintos términos entre sí, con el sujeto o incluso con un segundo sujeto externo recibe el nombre de *línea de ponderación*. En el caso de que se compruebe efectivamente la existencia de algún tipo de *conformidad o conveniencia*, se inicia la segunda fase, que consiste en *dar expresión verbal a la correspondencia hallada*, en lo cual consiste propiamente hacer concepto (en esto está la sutileza).

⁹² Se ilustra el procedimiento con un concepto de San Ambrosio, que transcribo por su claridad:

Careó San Ambrosio en el Bautista su nacimiento y su muerte, halló que aquél fue por profecía, y ésta por la verdad; exprimíó luego la correlación y dijo: No sé de qué me admire más, si de su prodigioso nacimiento o si de su prodigiosa muerte; con razón murió por la verdad, el que nació por profecía (ibid.)

Siguen ejemplos de Petrarca y Góngora. El concepto de éste último es un soneto a don Cristobal de Mora cuyo verso inicial reza *Arbol de cuyos ramos fortunados*. Se trata de una agudeza que consta de múltiples correspondencias y que ha sido objeto de análisis por diversos comentaristas de la *Agudeza*, el más extenso de Benito Pelegrín, al que nos hemos referido en la introducción. El comentario del propio Gracián es muy breve, y en él se limita a poner de relieve una serie de correspondencias armoniosamente dispuestas en la composición poética. Este mismo soneto se aduce como ejemplo de la primera clase de conceptos de la agudeza compuesta en el discurso LI. Cfr. (II, 171).

⁹³ Sigue el cuarto ejemplo de concepto, que transcribimos porque aclara la noción de *centro* o *sujeto* de una agudeza y porque emplea la expresión *hacer argumento* como sinónimo de *carear, ponderar* o *repartir líneas de*

Ilustrado con diferentes ejemplos el procedimiento básico de la correspondencia o proporción, Gracián hace un elogio de la dificultad, que repetirá en numerosos discursos:

Cuando esta correspondencia está recóndita, y que es menester discurrir para observarla, es más sutil cuando más cuesta (I, 66). ⁹⁴

Al hilo del último ejemplo Gracián justifica el nombre

sutileza:

Hizo Agustino centro de su agudeza a aquella Señora, que lo fue de la sabiduría infinita, y dijo: Dignóse el Verbo Eterno de trocar el seno del Padre por el sagrado virginal vientre de su Madre y pasó esta Señora, de esposa de un pobre carpintero, a serlo del Arquitecto del Cielo (I, 65).

Tras la transcripción del concepto en el latín original, Gracián hace el siguiente comentario:

Puso la correspondencia primero entre el seno del Padre y el de la Virgen madre, y luego entre aquellos dos extremos de un carpintero al Arquitecto Criador. Con una bien ponderada proporción hizo argumento al corazón empedernido el ingenioso (ibid.)

Sigue el quinto ejemplo de concepto, un soneto de Guarini.

⁹⁴ Sigue concepto de Góngora, también muy comentado por la crítica:

*Extremo de las hermosas
Y extremo de las crueles;
Hija al fin de sus arenas
Engendradoras de sierpes.*

El propio autor lo comenta así:

Extremada correlación entre ella cruel, y su patria, madre de fieras y víboras. Esto es propiamente conceperar con sutileza.

de esta especie de agudeza:

este modo de concepto se llama proporcional, porque en él se atiende a la correspondencia que hacen los extremos cognoscibles entre sí (ibid). ⁹⁵

Se inaugura ahora un método descriptivo que se repetirá en cada uno de los discursos restantes. Aclarado el modo de operar del procedimiento ingenioso aislado en el discurso, Gracián procede a inventariar una amplia gama de variantes formales. ⁹⁶ Nosotros las registramos sin llevar a cabo análisis de los conceptos individuales, a menos que sea necesario ilustrar algún aspecto parcial.

Variante a) Añadir a la correspondencia el recurso retórico

⁹⁵ Siguen como ejemplos un epigrama de Marcial con traducción española del canónigo Manuel de Salinas y un concepto en prosa tomado de un sermón anónimo.

⁹⁶ En nuestro análisis descriptivo del tratado, introducimos un término que no figura en el texto: *variante*. Lo hacemos por analogía con el procedimiento matemático y por fidelidad a la *variedad* tan ensalzada por Gracián en la *Agudeza*. El autor siempre aduce ejemplos ilustrativos de los mecanismos ingeniosos que comenta, para acto seguido, por abstracción, señalar alguna peculiaridad, formal o de contenido, con ánimo de alcanzar validez universal.

En cada discurso se aísla un modo de concepto. Tras señalar la formalidad base, Gracián aduce múltiples ejemplos, comentando, por inducción, en qué consiste el artificio de cada muestra concreta de concepto. Nosotros reordenamos con hábitos mentales opuestos: por deducción y por abstracción. Sin necesidad de mostrar el ejemplo, señalamos su esquema formal. Registrado el modelo abstracto, es válido para cualquier ejemplo que se ajuste a su mecanismo específico.

No todo lo que registramos como variante es exactamente una nueva distribución esquemática. A veces Gracián recurre a un nuevo ejemplo a fin de hacer observación respecto de una característica no formal (semántica, pongamos por caso). En muchos sentidos, los ejemplos son la base misma de la taxonomía de la *Agudeza*.

de la exageración o hipérbole (I, 67-68). ⁹⁷

Variante b) Correspondencia entre las causas del sujeto (I, 68). ⁹⁸

Variante c) Correspondencia entre los efectos del sujeto (I, 68-69). ⁹⁹

Variante d) Correspondencia en las circunstancias (I, 69). ¹⁰⁰

Variante e) Correspondencia con fundamento en una contingencia especial (ibid.) ¹⁰¹

⁹⁷ El ejemplo es un soneto de Francisco de la Cueva, del que comenta Gracián: *Añade [a] la correspondencia [. . .] otra grande agudeza de la exageración.*

Gracián presenta las distintas variantes de modo concreto, es decir, ofreciendo un ejemplo y mostrando los mecanismos ingeniosos que contiene. Jamás ofrece construcciones abstractas o teóricas sin ejemplo. La impresión que da su método expositivo es que el autor, mientras reflexiona sobre el modo de concepto que se estudia en el discurso busca ejemplos, y cuando los halla analiza las variantes procesuales que contiene.

Sigue un ejemplo de Antonio Hurtado de Mendoza que incluye como única formalidad una correspondencia.

⁹⁸ *Esta armonía conceptuosa, unas veces se halla entre las causas del sujeto de la panegiri.* Concepto tomado de un sermón anónimo.

⁹⁹ *Otras veces campea esta correlación entre los efectos del sujeto.* Conceptos de Floro y Camoes.

¹⁰⁰ *Las circunstancias, por lo muchas, suelen ser copiosa materia desta armonía ingeniosa.* Conceptos de San Agustín, Góngora y anónimo.

¹⁰¹ Aparece aquí uno de los elementos más constantes de Agudeza y arte de ingenio. Todos los modos de concepto se ven realizados cuando concurre la presencia de una *contingencia o circunstancia especial*. Se trata de dar con una explicación que dé sentido a la existencia de una circunstancia insólita relacionada con el sujeto de la agudeza. Gracián lo ilustra perfectamente aquí mismo: *Las contingencias solicitan la prontitud, y la fecundan para*

Variante f) Concepto mixto de correspondencia y ponderación (I, 70). ¹⁰²

Variante g) Correspondencia excedida en uno de los extremos (I, 70-71). ¹⁰³

Variante h) Concepto mixto de correspondencia, exageración y ayuda (I, 71). ¹⁰⁴

este modo de concepto. Ingeniosamente, Marcial glosó la contingencia de quedar sepultada una abeja en una gota de electro [ámbar], ponderando que fue sin duda proporcionado premio de sus dulces empleos, néctar al néctar, y electro a su dulce licor.

¹⁰² Hasta aquí, Gracián había inventariado la correspondencia como procedimiento. Ahora se dispone a mostrar diversos modos en que puede realizarse:

Si sólo el exprimir esta correspondencia y armonía, que se halla entre los extremos objetivos, es sutileza y obra grande del pensar, ¿qué será cuando no se contente con eso sólo un grande ingenio, sino que pase adelante y llegue a realzarla? Puédese adelantar de muchos modos: sea el primero añadiendo la ponderación a la correlación.

Sigue concepto de Quevedo que es falsa variante. Gracián emplea aquí *ponderación* como sinónimo de *exageración*, de modo que el esquema formal es el mismo que el de la variante a.

¹⁰³ Una vez establecida la correlación se añade el recurso de la exageración en uno de los extremos:

No sólo se funda tal vez la correspondencia entre los correlatos, sino que se le da exceso de parte de alguno de ellos. Concepto de Marcial, seguido de la traducción castellana de Salinas.

¹⁰⁴ Subvariante de la formalidad anterior. Cuando uno de los correlatos ya conlleva hipérbole, se realiza el otro hasta igualarlos: *Por el contrario, cuando hay exceso entre los dos extremos correlatos: ir realzando el excedido, para que llegue a igualar con el otro, es relevante sutileza.* Se ilustra con concepto del predicador portugués Diego López de Andrade.

Los encarecimientos ayudados se estudian en el discurso XXI.

- Variante i) Correspondencia fingida (ibid.). ¹⁰⁵
Variante j) Correspondencia ausente (I, 72). ¹⁰⁶
Variante k) Correspondencia ayudada (I, 72-3). ¹⁰⁷
Variante l) Correspondencia doble (I, 73). ¹⁰⁸

¹⁰⁵ *A veces no está el uno de los extremos, sino que se finge con probabilidad para fundar la correspondencia. Se ilustra con una estancia de la canción de Quevedo a la muerte de Luis Carrillo y Sotomayor. Los discursos XV y XXI estudian los procedimientos auxiliares de la ayuda, la condición y el fingimiento en función de los modos ingeniosos del careo (discurso XV) y la exageración (discurso XXI).*

¹⁰⁶ *No siempre está la proporción, pero se exprime la falta de ella. Concepto de Lope de Vega.*

¹⁰⁷ *Muy semejante a h: También es grande sutileza ir realzando alguno de los dos extremos, para fundar la correspondencia, descubriéndole alguna formalidad, o supliendo en su perfección lo que le falta con el nombre o con las circunstancias, para la proporción.*

Se aducen como ejemplos varias anécdotas históricas.

¹⁰⁸ *Vencer una aguda correspondencia con hallar otra mayor, es doblar la sutileza.*

Se ilustra la agudeza doble con sendos conceptos. El primero de Sulpicio Cartaginés, que retoma y exagera con una segunda correspondencia, mayor que la primera Cornelio Gallo.

DISCURSO V. DE LA AGUDEZA DE IMPROPORCION Y DISONANCIA.

Este discurso es complementario del anterior. Los conceptos aquí estudiados son el reverso de los allí descritos. Comienza así:

ES la improporción el otro extremo en este modo de agudeza, contraria a la pasada, pero no desigual, porque de los opuestos suele ser émula la perfección. Fórmase por artificio contrapuesto a la proporción (I, 74). ¹⁰⁹

A continuación se contrastan más específicamente los dos primeros modos de concepto:

Allí se busca la correspondencia; aquí la oposición entre los extremos (I, 75). ¹¹⁰

Gracián hace una interesante distinción entre el plano de la res y el de la verba:

Nace de la proporción la hermosura, no siempre de la improporción en el hecho; pero el notarla en el concepto es perfección (I, 76). ¹¹¹

¹⁰⁹ Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, seguido de un dístico anónimo (*Serán tus entrañas crudas/ Sepulcro de un cuerpo asado*).

¹¹⁰ Sigue concepto de San Ambrosio.

¹¹¹ Se aducen dos conceptos que transcribo por su valor ilustrativo:

Ponderó bien el cordobés agudo [Rufo] la ceguera de dos amantes en su Poema de los Comendadores:

*Jorge y Beatriz se miraron
Con un afecto encendido
Que entrándoles por los ojos*

Antes de proceder al inventario de formalidades, Gracián recalca que este modo de agudeza forma unidad con el anterior:

*Armase esta contrariedad*¹¹² *entre los mismos términos que la conformidad* (I, 77).

Variante a) Contrariedad entre el sujeto y sus causas (I, 77).¹¹³

Variante b) Contrariedad entre los efectos del sujeto (I, 77-78).¹¹⁴

Variante c) Contraposición¹¹⁵ entre dos accidentes (I, 78).¹¹⁶

Variante d) Contraposición circunstancial de tiempo

Nunca vieron el peligro.

*Está la improporción en aquel no ver su mal,
entrándoles por la vista. Es muy platicada esta disonancia
por lo fácil del concebirla. Con esta agudeza comienza un
soneto de Juan de Valdés:*

*La luz mirando, con la luz más ciego,
Rompe Leandro espumas plateadas
Y entre las olas, con el viento hinchadas
Pide al cielo piedad, al mar sosiego.
(I, 76-77).*

Sigue un tercer ejemplo de Antonio Hurtado de Mendoza.

¹¹² *Contrariedad* es uno de los diversos sinónimos de improporción, como lo es, más abajo, *contraposición*; vid. n. 7.

¹¹³ Concepto anónimo.

¹¹⁴ Concepto del Padre Tablares.

¹¹⁵ Nuevo sinónimo de *improporción*.

¹¹⁶ Concepto de Guarini.

(ibid.). ¹¹⁷

Variante e) Transposición de los efectos (I, 78-79). ¹¹⁸

Variante f) Disonancia ¹¹⁹ circunstancial de lugar (I, 80). ¹²⁰

Variante g) Correlación de oposiciones (ibid.). ¹²¹

Variante h) Disonancia entre el sujeto y otro término extrínseco (I, 80-81). ¹²²

Variante i) Concepto mixto de improporción y crisis (I, 81). ¹²³

Variante j) Improporción simple entre los términos correlatos (I, 81-82). ¹²⁴

¹¹⁷ *En la variedad de tiempos, pasado y presente, se pondera la contrariedad de las circunstancias.* Soneto de Francisco de la Torre.

¹¹⁸ *Es gran fundamento para la mudanza de los efectos.* Se aducen cinco conceptos de Góngora.

¹¹⁹ Asimismo sinónimo de improporción. Aparece en el título del discurso.

¹²⁰ *Hasta la variedad de lugares da materia a la disonancia.* Concepto latino de Floro.

¹²¹ Se dan dos ejemplos, uno de Villamediana y otro de Antonio Hurtado de Mendoza.

¹²² *Esta ingeniosa disonancia, no sólo se funda entre el sujeto y sus adyacentes propios, sino también con cualquier otro extrínseco término con quien diga relación.* Concepto de Lope de Vega.

¹²³ *No sólo sirven estas improporciones para la panegiri, o al contrario para el vituperio, sino para la ponderación juiciosa y crítica.* Concepto de Marcial/Salinas.

¹²⁴ *La improporción, unas veces consiste en sola una diversidad de los correlatos.* Conceptos de San Agustín y Fray Luis de León.

Variante k) Contradicción entre los extremos de la desproporción (I, 83). ¹²⁵

Variante l) Contradicción entre las propiedades y los efectos del sujeto (I, 83-84). ¹²⁶

Variante m) Improporción por repugnancia (I, 84). ¹²⁷

Variante n) Realce de uno de los extremos de la disonancia (ibid.). ¹²⁸

Variante o) Contraposición doble (I, 85). ¹²⁹

¹²⁵ *La más agradable y artificiosa es cuando dicen entre sí contrariedad los extremos de la desproporción.*

Gracián emplea aquí *contrariedad* no como sinónimo de *improporción* sino de *contradicción*. La sinonimia *contrariedad=contradicción*, muy frecuente en el tratado, reaparece en la variante j. Concepto de Camoes.

¹²⁶ *Cuando esta contrariedad es entre las propiedades y efectos del sujeto, es muy relevante y participa del reparo.* Conceptos de San Agustín y Marino.

En el discurso III (apartado 7.3.2, cfr. mapa del discurso) los reparos figuran como subclase de raciocinación. Dentro del segundo orden de conceptos (cfr. mapa del tratado primero), los reparos de dificultad y contradicción figuran después de los misterios. Gracián es impreciso en el uso de los términos *reparo* y *contrariedad*. Vid. también nota 19.

¹²⁷ *Repugnancia* es sinónimo de *contradicción*. Cfr. (I, 91): *No se requiere que haya dificultad entre los extremos, y menos repugnancia o contradicción.* Aunque la contradicción no admite grados, escribe Gracián: *Cuando es mayor la repugnancia, hace más conceptuosa la improporción.* Debe entenderse como un elogio de la dificultad. Concepto de Pedro Gracián, hermano del autor.

¹²⁸ *Tiene sus realces también la disonancia; el aumento de parte de uno de los extremos cae mejor en ella que en la proporción.* Conceptos de Juan Rufo y Carrillo Sotomayor.

¹²⁹ *Duplicó la contraposición ingeniosamente, el tan discreto cuan magnánimo Augusto, en este eterno apoftegma: "Oíd, mozos, dijo, oíd a un viejo, que cuando era mozo los viejos le escuchaban".*

Variante p) Concepto mixto de improporción y alusión (I, 85-86). ¹³⁰

Variante q) Concepto mixto de proporción e improporción (I, 86-87). ¹³¹

Variante r) Transmutación de la improporción en proporción (ibid.). ¹³²

Tras el inventario de formalidades, Gracián añade dos ejemplos ornamentales. ¹³³

El discurso se cierra con un importante comentario:

Estas son las agradables proporciones e improporciones del discurso, concordancia y disonancia del concepto;

¹³⁰ No se contentó con la disonancia, sino que añadió con una extremada alusión, muchos realces, el primogénito de la agudeza, Marcial. Concepto de este autor seguido de una traducción al castellano de Salinas.

Las alusiones son, como las improporciones, subclase de la agudeza de correlación y conveniencia. La agudeza por alusión se estudia en el discurso XLIX.

¹³¹ La mezcla de proporción e improporción hace una armonía agradable. Concepto de Ausonio Gallo seguido de una versión libre de Guarini y otra más ajustada de Salinas. Se aduce un ejemplo adicional anónimo, del que dice Gracián: *Hacen estos conceptos una disonancia muy concorde entre los correlatos.*

¹³² Otras veces comienzan por la improporción, y acaban por la conformidad del concepto. Concepto anónimo.

La transmutación es el principio que gobierna el quinto orden de conceptos. Se estudia en los discursos XVII y XVIII. Cfr. el mapa del tratado I.

¹³³ Merecen laurear esta especie de sutileza dos grandes sonetos. El primero de Lope de Vega, por lo ingenioso y por lo desengañado [. . .] El segundo del culto Marino (I, 87-88).

fundamento y raíz de casi ¹³⁴ toda la agudeza, y a la que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso, porque o comienza o acaba en esta armonía de los objetos correlatos, como se verá en todas las demás especies; por eso se le ponen en primer lugar al ingenio (I, 88). ¹³⁵

¹³⁴ Subrayado mío. El propio Gracián matiza la importancia que le asigna al primer orden de conceptos. El autor subraya el carácter de la proporción y la improproporción como procedimientos relacionales básicos de igualdad y desigualdad, y es bajo este aspecto genérico que pueden aparecer en las fases inicial o final de otros modos de agudeza. Cfr. nota 27.

¹³⁵ El desarrollo del tratado contradice lo que aquí expresa el autor. Las proporciones e improproporciones constituyen el primer orden de conceptos, y ni siquiera agotan la primera subdivisión de la agudeza de arte menor (por correlación y conveniencia), que incluye las semejanzas, paridades y alusiones.

Es característico del estilo de Gracián atribuir una importancia hiperbólica al asunto que está tratando, en detrimento de otras posibilidades. Cuando se ocupa de estas otras posibilidades, también les asigna una importancia hiperbólica. Es un rasgo característico de las disputas dialécticas y retóricas y del casuismo jesuítico.

DISCURSO VI. DE LA AGUDEZA POR PONDERACION MISTERIOSA.

El segundo orden de conceptos, después de la proporción y la improporción, comprende los reparos de misterio, dificultad y contrariedad. Su estudio ocupa los discursos VI a VIII. Este tipo de conceptos adopta la forma de un problema que el ingenio ha de resolver. La ponderación o planteamiento de la cuestión problemática, recibe el nombre genérico de *reparo*. Su formulación sirve de acicate al ingenio, que siente curiosidad y busca la solución al problema. ¹³⁶

El discurso se abre haciendo una aproximación al sentido general del vocablo que da nombre a este modo de concepto:

MUCHO promete el nombre, pero no corresponde la realidad de su perfección; quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada y gustosa (I, 88).

Se describe a continuación el mecanismo que rige este modo de agudeza:

Consiste el artificio de esta especie de agudeza en levantar misterio entre la connexión de los extremos o términos correlatos del sujeto [. . .]; y después de ponderada aquella coincidencia

¹³⁶ Cfr. (I, 90): *Comúnmente la ponderación despierta la curiosidad para la ingeniosa razón.*

y unión, *dase una razón sutil, adecuada que la satisfaga* (I, 89). ¹³⁷

Los conceptos por ponderación misteriosa comprenden dos fases:

La agudeza está primero en la ponderación [. . .] y luego en dar la razón adecuada; de suerte que dos formalidades o dos partes, incluye esta agudeza: la una es la ponderación, y la otra la razón que se da, y ésta es la principal (ibid.) ¹³⁸

Variante a) Ponderación misteriosa por alusión (I, 89-90).

¹³⁹

Variante b) Ponderación misteriosa pura (I, 90) ¹⁴⁰

¹³⁷ Gracián ofrece el siguiente ejemplo:

Examinó, ingenioso, Ovidio el sacrificio que se le hacía al sol, que era de un veloz caballo, y satisface tendencioso, que al Dios de la ligereza no se le habían de ofrecer animales tardos y perezosos.

Ne celeri fieret victima tarda Deo.

¹³⁸ Se aduce como ejemplo un soneto de Lope de Vega.

¹³⁹ *Tal vez no se hace la ponderación de propósito, conténtase con apuntar, que si la razón es valiente, bien se deja conocer el concepto.* Sigue un concepto tomado de un romance de Lope. Los conceptos por alusión se estudian en el discurso XLIX.

¹⁴⁰ Este es el ejemplo ilustrativo que aduce Gracián:

*Por eso al hijo de Venus
Le pintan desnudo y niño,
Porque los niños no saben
Pedir sino con gemidos.*

Para la autoría de estos versos, cfr. nota 88 de la edición de Correa Calderón.

Variante c) La razón precede al reparo (I, 90) ¹⁴¹

Variante d) Concepto mixto de ponderación misteriosa y correspondencia (I, 90-91). ¹⁴²

Aunque no es necesario que el reparo incluya dificultad ni contradicción, es requisito imprescindible que el concepto se funde en alguna circunstancia que se dé objetivamente en la realidad:

No se requiere que haya dificultad entre los extremos, y menos repugnancia o contradicción; porque ésas son otras especies más artificiosas en este género de agudeza; pero siempre ha de haber algún fundamento sobre el que se haga el reparo y se levante la ponderación (I, 91). ¹⁴³

Variante e) Ponderación misteriosa contingente (I, 92). ¹⁴⁴

¹⁴¹ La razón que se le da al misterio puede preceder a la ponderación y reparo. Concepto de Góngora.

¹⁴² La correspondencia sirve de razón o desempeño del concepto:

La razón que se da al reparo, ha de ser ingeniosa, que en ella consiste la principal formalidad desta agudeza; las más agradables son las que se dan por conformidad, o correspondencia entre los dos términos o extremos de la ponderación en que se funda el misterio. Soneto de Lope de Vega.

¹⁴³ Este requisito, llamado *sutileza objetiva*, es común a todo tipo de conceptos. Cfr. (I, 94): *Levantar misterio donde no le hay es un helado desaire, porque da en vacío la ponderación.*

Concepto de Clemente de Alejandría seguido de una versión en forma de emblema, obra de Alciato.

¹⁴⁴ En realidad se trata de una reformulación de la variante *b*, es decir, de la ponderación misteriosa en general:

El [misterio] más fundamental es la connexion con extremo o correlato, pudiendo haber sido con otros. Concepto

Los conceptos por ponderación misteriosa son por naturaleza contingentes:

Las contingencias son la ordinaria materia de los misterios, porque como pudieron variarse, el concurrir éstas más que otras, ocasiona luego el reparo (I, 92). ¹⁴⁵

Sigue el habitual elogio de la dificultad:

Cuanto más extravagante la contingencia, da más realce a la ponderación (I, 93). ¹⁴⁶

Variante f) Ponderación misteriosa con fundamento en circunstancia de tiempo (I, 93-94). ¹⁴⁷

Variante g) Ponderación misteriosa con fundamento en circunstancia de lugar (I, 94-95). ¹⁴⁸

Variante h) Ponderación misteriosa con fundamento en circunstancia ausente (I, 95). ¹⁴⁹

anónimo.

¹⁴⁵ Concepto de Góngora.

¹⁴⁶ Concepto de Plinio el Joven.

¹⁴⁷ La circunstancia temporal puede ser de presente o de futuro. *No sólo sirve la ponderación de la contingencia para lo presente, sino que se puede glosar para lo venidero.* Concepto anónimo.

Tras el ejemplo, Gracián vuelve a insistir en la naturaleza contingente y circunstancial de este modo de agudeza:

La fuente destas ponderaciones misteriosas, es la variedad y pluralidad de las circunstancias, suceder con éstas más que con otras. Conceptos de Diego Lopes de Andrada y Góngora.

¹⁴⁸ Conceptos de Marcial/ Salinas y San Pedro Crisólogo.

¹⁴⁹ *Fúndase el misterio tanto en lo positivo como en lo negativo de las circunstancias, y hácese el reparo, así en la que concurre como en la que faltó, si bien es menester*

Variante i) Ponderación misteriosa doble (I, 95).¹⁵⁰

Variante j) Concepto mixto de ponderación misteriosa y de dificultad (I, 95-96).¹⁵¹

Variante k) Ponderación misteriosa gradual con desempeños múltiples (I, 96).¹⁵²

Variante l) Ponderación misteriosa con desempeño por correspondencia (ibid.)¹⁵³

Variante m) Ponderación misteriosa con desempeño por correspondencia doble (I, 97-98).¹⁵⁴

Variante n) Concepto mixto de ponderación misteriosa y

más fundamento cuando se porma por carencia, para que no salga frío y sin alma de sutileza. Concepto de Paravicino.

¹⁵⁰ *Hállase ponderación doble, esto es, a entrambas partes, ponderando la contingencia de una circunstancia y la negación de su contraria. Concepto anónimo.*

¹⁵¹ *Siempre el advertido obra con alma, ejecuta con intención, aunque cifrada en las acciones mudas, llega el atento y descúbrela a costa de su ingenio. Concepto anónimo.*

Sigue un elogio de la dificultad y un ejemplo ilustrativo tomado del Evangelio (San Mateo, I, 16). Cfr. nota 100 de la edición de Correa Calderón.

¹⁵² *Puédese ir adelantando el misterio y ponderando las circunstancias dél dándole una y otra salida, con aumento de sutileza. Soneto de Camoes.*

¹⁵³ *Ya había ofrecido esta variante en términos prácticamente idénticos. Cfr. (I, 90-91), variante c. Conceptos de Patérculo y Góngora.*

¹⁵⁴ *Subvariante de la anterior:
Duplícase la sutileza cuando se duplican las correspondencias, y, dada una grande, se segunda con otra mayor. Concepto de Anastasio Pantaleón de Ribera.*

corrección (I, 98) ¹⁵⁵

Variante o) Ponderación misteriosa doble (ibid.) ¹⁵⁶

¹⁵⁵ *En la formación del reparo anduvo ingenioso don Luis de Góngora, añadiendo la corrección gustosa a la ponderación, cuando dijo a unos ojos negros:*

*Pero no son tan piadosos;
Aunque, sí, lo son, pues vemos,
Que visten rayos de luto,
Por cuantas almas han muerto.*

La corrección es una forma de transposición, recurso en el que se funda el quinto orden de conceptos.

¹⁵⁶ *Dóblase el artificio cuando, para la solución del misterio, se carea con otro asímbolo.* Concepto del jesuita Agustín de Castro.

DISCURSO VII. DE LA AGUDEZA POR PONDERACION DE DIFICULTAD.

Este discurso es complementario del anterior y del siguiente, con los que constituye el segundo orden de conceptos: por reparo. Se inicia con un elogio de la dificultad, tema recurrente en la Agudeza:

LA verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado (I, 99).

El discurso plantea la dificultad como un grado añadido al misterio. Por lo demás el procedimiento es idéntico:

Añade esta especie de agudeza [al] ¹⁵⁷artificio de la ponderación misteriosa ¹⁵⁸la dificultad entre la connexión de los extremos, digo de los términos correlatos, y después de bien exprimida la dificultad o discordancia entre ellos, dase una razón que la desempeñe ¹⁵⁹(I, 99-100). ¹⁶⁰

Al igual que el misterio, este tipo de agudeza adopta la forma de un problema a resolver. En la primera fase del concepto se lleva a cabo la ponderación o reparo:

El artificio desta sutileza consiste en levantar alguna

¹⁵⁷ La edición de Correa Calderón registra *el*.

¹⁵⁸ Recuérdesse que en el discurso VI se indicaba que el misterio no requería dificultad ni contradicción *porque ésas son especies más artificiosas en este género de agudeza*. Cfr. (I, 91)

¹⁵⁹ En la página 71, nota 15, quedó explicado que el desempeño es la fase resolutive del concepto.

¹⁶⁰ Concepto de Virgilio seguido de la traducción castellana de Salinas.

*oposición o disonancia entre los dos correlatos, que es rigurosamente dificultar*¹⁶¹ (I, 100)¹⁶²

Del mismo modo que en la especie de agudeza anterior, una vez ponderada la dificultad se da razón de la misma:

Pondérase la discordancia, y luego pasa el ingenio a dar la sutil y adecuada solución (ibid.)¹⁶³

Gracián distingue cuidadosamente entre misterio, dificultad y contrariedad. A cada una de estas formalidades le corresponde un modo propio de concepto:

*Requírese siempre que haya dificultad en el reparo, la cual no pide misterio, pero en ella hay su latitud. No se pide repugnancia*¹⁶⁴ (I, 100-101).¹⁶⁵

Sigue un elogio de la dificultad:

*Aunque no se requiere contrariedad, que es artificio mayor, con todo eso crece la sutileza, al paso que la ocasión*¹⁶⁶ *del reparo, de tal suerte que cuanto mayor es*

¹⁶¹ Gracián ya empleó este verbo para describir la formación del reparo en los conceptos por ponderación misteriosa. Cfr. (I, 92)

¹⁶² Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

¹⁶³ Concepto anónimo.

¹⁶⁴ *Repugnancia, contrariedad y contradicción* son sinónimos.

¹⁶⁵ Nuevo concepto anónimo.

¹⁶⁶ El término *ocasión*, muy importante en *Agudeza y arte de ingenio*, es uno de los sinónimos más frecuentes de *circunstancia especial* o *rara contingencia*. Todos estos términos designan el asiento del fundamento objetivo del concepto, también denominado *sutileza objetiva*.

el fundamento de dificultar, realza más la razón que se da en el desempeño (I, 101). ¹⁶⁷

Variante a) Ponderación de dificultad por disonancia entre el sujeto y su efecto con desempeño por sentencia (ibid.). ¹⁶⁸

Variante b) Ponderación de dificultad por ausencia de un vocablo (I, 101-102). ¹⁶⁹

Variante c) Desempeño de dificultad por exageración (I, 102). ¹⁷⁰

Variante d) Ponderación de dificultad con desempeño doble (ibid.). ¹⁷¹

Variante e) Transmutación de la disonancia del reparo en

¹⁶⁷ Tercer concepto anónimo consecutivo.

¹⁶⁸ *Una disonancia entre el sujeto y su efecto hace agradable armonía, y si la razón que se da es sentenciosa, colma el artificio.* Concepto de Antonio Hurtado de Mendoza.

¹⁶⁹ *Basta para fundamento del reparo tal vez una disonancia en el decir.* La formalidad depende muy estrechamente del ejemplo, concepto del jesuita Fernando de Salazar.

¹⁷⁰ *En el desempeño de la razón que se da, hay también sus realces; eslo grande una debida exageración.* Concepto en latín de Lucano, sin traducción.

¹⁷¹ *Danse algunas veces dos salidas, una mejor que otra, que si el reparo es grande, admite doblada sutileza. Así uno ponderó el ir la Virgen Madre a las montañas de Judea con tan notable prisa: Abiit in montana, cum festinatione. La reina a su criada: niña tierna a las asperezas de un monte, etc.*

Responde que iba con tanta ligereza, para mostrar que no era menos que los querubines, a cuyas alas estaba acostumbrado el Señor; y como estaba preñada de un Hijo Diso, tenía apetencias, que no antojos, de tan heroicas virtudes, que el que a Dios concibe apetece la santidad.

concordancia en el desempeño (I, 103). ¹⁷²

Variante f) Desempeño por improporción (I, 103-104). ¹⁷³

Variante g) Desempeño por semejanza (I, 104). ¹⁷⁴

Variante h) Dar razón de la dificultad sin que preceda la ponderación (I, 104). ¹⁷⁵

Variante i) Ponderación de dificultad en las contingencias (I, 104-105). ¹⁷⁶

¹⁷² Concepto de doña Ana de Narváez.

¹⁷³ Soneto de Lope de Vega.

¹⁷⁴ Concepto anónimo.

¹⁷⁵ *Aunque no preceda la ponderación, se da la razón de la dificultad alguna vez; que cuando es relevante, ella se ostenta por sí bastantemente.* Soneto de Marino.

¹⁷⁶ *Glósanse por este modo de conceptuar singularmente las contingencias, que siempre fueron gran materia de la prontitud ingeniosa.* Concepto de Marcial/ Salinas.

DISCURSO VIII. DE LAS PONDERACIONES DE CONTRARIEDAD.

Ya se ha señalado que este modo de agudeza forma grupo con los dos anteriores, constituyendo el subconjunto de los conceptos por ponderación de reparo. La diferencia de este modo con respecto a los dos anteriores es de grado:

ESTE es el concepto que más le cuesta al ingenio; duplica el artificio de los dos pasados, pues allí perdona la inconsecuencia, y aquí aprieta hasta contradicción. Si toda dificultad hace punta al entendimiento, ¡cuánto más la que incluye repugnancia! Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza (I, 105). ¹⁷⁷

Sigue al primer ejemplo una descripción *in extenso* del proceso:

Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar. Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución (I, 106). ¹⁷⁸

La formalidad de los conceptos por reparo de contradicción es idéntica a la de los misterios y

¹⁷⁷ Como ejemplo se aduce un reparo de contrariedad de don José de la Cerda.

¹⁷⁸ Soneto de Lope de Vega.

dificultades:

Dos partes, dos formalidades contiene: la primera, el reparo de la contradicción, y la segunda, el desempeño de la razón cabal (ibid.). ¹⁷⁹

Variante a) Reparos de contradicción con desempeño por sentencia (I, 107). ¹⁸⁰

Variante b) Reparos de contradicción con desempeño por crisis juiciosa (ibid.). ¹⁸¹

Variante c) Concepto mixto de reparos de contradicción y agudeza sentenciosa (I, 107-108). ¹⁸²

Variante d) Reparos de contradicción con desempeño por

¹⁷⁹ Concepto de Orígenes.

¹⁸⁰ Concepto de Muretus.

¹⁸¹ *No con menor sutileza y crisis dijo un ingenioso moderno:*

*Hipócrita Mongibelo,
Nieve ostentas, fuego escondes;
¿Qué harán los humanos pechos,
Pues saben fingir los montes?*

Pasó del reparo a dar por solución la juiciosa advertencia.

¹⁸² Pseudovariante. Esta formalidad es idéntica a la de la variante a. El ejemplo es anónimo:

En la repugnancia está su mayor punto esta agudeza. Contrapuso uno en Matusalén su vida con su nombre; éste significa deseo de la muerte, aquélla fué [sic] la más dilatada de los mortales; aquí está la contradicción; y viene a concordarla con un bien digno desengaño: que la muerte va siguiendo al que la huye, y parece que olvida al que no la teme.

Sigue un segundo ejemplo, extensamente comentado por Gracián, de Claudio Claudiano.

antítesis (I, 108-109). ¹⁸³

Variante e) Desempeño de los extremos repugnantes por correspondencia (109-110). ¹⁸⁴

Variante f) Tanto el reparo como el desempeño participan de alguna forma de agudeza crítica (I, 110). ¹⁸⁵

Variante g) Transmutación de reparo misterioso en contradictorio por acumulación de dificultad (I, 110-11). ¹⁸⁶

Variante h) Reparos de contrariedad con desempeño por razón erudita (I, 111). ¹⁸⁷

Variante i) Agudeza de contradicción con reparos no explícitos

¹⁸³ *La hermosa antítesis fue siempre artificiosa prevención de esta agudeza. Concepto de un carmelita anónimo.*

¹⁸⁴ *En la solución o desempeño del reparo, hay muchos y valientes primores: hallar correspondencia y materia de concordar los extremos repugnantes, es lo esencial de la razón que se da.*
Soneto de Luis Carrillo Sotomayor, seguido de concepto anónimo.

¹⁸⁵ *Cuando es crítico el reparo, consiste la absolución en dar maliciosamente la oculta causa de la contrariedad.*
Concepto de Marcial/ Salinas.

La agudeza crítica constituye el octavo orden de conceptos. Se estudia en los discursos XXVI a XXVIII.

¹⁸⁶ *Del misterio acontece pasar el reparo, aumentando la sutileza con la dificultad y es como nuevo realce del discurso.* Conceptos del jesuita Jerónimo de Florencia y Diego de Colmenares.

¹⁸⁷ *Cuanto más recóndita la razón del desempeño, es más bien recibida por erudita, y que arguye la gran perspicacia del ingenio.* Concepto de Alciato. La agudeza por erudición se estudia en los discursos XXXIV, LVIII y LIX.

(I, 111-2). ¹⁸⁸

Variante j) Anteponer la razón al reparo (I, 112). ¹⁸⁹

Variante k) Repetir la ponderación en la razón y convertir la contrariedad en la solución misma (I, 112-13). ¹⁹⁰

Variante l) Desempeño por hipérbole (I, 113). ¹⁹¹

Variante m) Desempeños múltiples (ibid.). ¹⁹²

¹⁸⁸ *Puédese dar la razón, sin que preceda el reparo, que ella misma lo exprime.* Concepto de Góngora.

Esta variante es equivalente a la variante g del discurso anterior. Cfr. (I, 104).

¹⁸⁹ *Otras veces se pospone la contrariedad, en que se funda el reparo, a la razón que se da.* Soneto de Guarini.

¹⁹⁰ *No se contenta tal vez el discurso con levantar la contrariedad en la duda que pondera, sino que la repite en la razón que se da, y de la misma oposición hace desempeño.* Concepto de Marcial/ Salinas.

¹⁹¹ *Pide en alguna ocasión la valentía del empeño, o por la admiración de la duda, o por la expresión del efecto, una grande exageración por salida.* Concepto de Guarini.

¹⁹² *Cuando el asunto del reparo es grande, solicita el ingenio a discurrir, ya que no se contente con uno ni con dos desempeños, sino que multilique las soluciones valientes.* Concepto de Ana Vincencia de Mendoza.

DISCURSO IX. DE LA AGUDEZA POR SEMEJANZA.

Este discurso es el primero de los cinco dedicados a la agudeza por semejanza, tercer orden de conceptos.¹⁹³

*LA semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa [. . .] Tercer principio de la agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza (I, 114).*¹⁹⁴

Un diferencia importante entre la semejanza y los modos de agudeza anteriormente estudiados es que se pasa de uno a dos sujetos¹⁹⁵:

*En este modo de conceptuar caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos, no todos sino algunos, o los más principales (ibid.).*¹⁹⁶

¹⁹³ Cfr. los mapas segundo, tercero y cuarto.

¹⁹⁴ Gracián no es siempre suficientemente explícito en cuanto a la diferencia entre la semejanza conceptuosa y la retórica. En este fragmento parece ubicar recursos retóricos como la metáfora y la alegoría en el ámbito del arte de ingenio.

¹⁹⁵ Hay algunas excepciones aisladas. Así, en el discurso V ("De la agudeza por improporción y disonancia") se apuntaba la posibilidad de fundar la disonancia ingeniosa entre el sujeto del concepto y un término extrínseco al mismo (Cfr. I, 80).

¹⁹⁶ Concepto anónimo de un orador sacro.

Para Gracián la semejanza pura puede ser constitutiva de concepto:

No tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas; pero no se puede negar, sino que es concepto y sutileza de la inventiva (I, 115). ¹⁹⁷

Para Gracián una sola semejanza basta para constituir concepto si logra establecer alguna formalidad relacional:

En la misma semejanza pura se hallan sus primores al ingenio, que la realzan grandemente; con una sola se pueden exprimir dos contrarios afectos (I, 117). ¹⁹⁸

Tras los ejemplos generales, se procede a inventariar

¹⁹⁷ Romance de Pérez de Montalbán y epigrama de Marcial/Salinas. En cada uno de estos dos ejemplos se desarrolla una serie de metáforas continuadas que se concatenan en un argumento poético ficcional, que es lo que constituye el concepto, siendo su base el símil. Cfr. I, 116: *pondérase mucho por un símil*.

¹⁹⁸ El ejemplo de Góngora permite establecer la diferencia entre los niveles retórico e ingenioso:

*Que los dos nos parecemos
Al roble, que más resiste
Los soplos del viento airado,
Tú en ser dura, yo en ser firme
(ibid.)*

La fórmula a aplicar aquí es *concepto = símil + argumento*. El desarrollo, en este ejemplo, es el siguiente:

símil [doble (yo=roble + tú=roble) nosotros=roble]

razón [doble (yo=firme / tú= dura)]

La función retórica (aquí metafórica) se agota en el ornato; el ingenio añade un plano de juego intelectual.

diversas formalidades de agudeza por semejanza:

Variante a) Añadir a una semejanza otra mayor (ibid.). ¹⁹⁹

Variante b) Dos semejanzas en oposición (ibid.). ²⁰⁰

Variante c) Semejanzas conglobadas (I, 117-8). ²⁰¹

Variante d) Semejanzas conglobadas que se van aplicando por contrariedad (I, 118-9). ²⁰²

Variante e) Transmutación de la semejanza en hipérbole (I, 119-20). ²⁰³

Variante f) Ficción del término asimilado (I, 120). ²⁰⁴

¹⁹⁹ *Puédese realzar el concepto, añadiendo a una semejanza otra mayor, y que exprime más el sentir.* Madrigal de Marino.

²⁰⁰ *Otras veces se ponen dos, pero con oposición, más que aumento, para declarar diferentes afectos.* Concepto de Antonio Hurtado de Mendoza.

²⁰¹ *Muchas, continuadas y aplicadas bien, aunque no formen el exceso, tienen singular agudeza.* Canción de Mira de Amescua.

²⁰² *Mas don Francisco de Quevedo, a la muerte de don Luis Carrillo, no sólo se contenta con acumular las semejanzas, sino que después, por contrariedad, las va aplicando, y convierte en dicha la que ponderó infelicidad.*

²⁰³ *De la semejanza suele pasar el ingenio al exceso, que hace el sujeto al término.* Conceptos de Diego de Morlanes y Góngora.

²⁰⁴ *El término de la similitud no siempre es verdadero; tal vez se finge para más ponderación y para exprimir más la deformidad o conformidad del asunto.* Concepto de Horacio.

La agudeza por ficción se estudia sobre todo en el tratado II (Discursos LV-LVII), donde se examina pormenorizadamente la idea misma de ficción. Como procedimiento que concurre en la formación de otros conceptos se estudia en los discursos XV ("Del careo condicional, fingido y ayudado") y XXI ("De los encaraecimientos condicionales, fingidos y ayudados"). Como procedimiento conceptual aislado dentro de la agudeza simple tiene su discurso propio, el XXXV ("De los conceptos

Variante g) Semejanza por ficción alegórica (I, 120-21). ²⁰⁵

Tras examinar la semejanza por alegoría, Gracián puntualiza que la semejanza ha de observar el principio del *decorum*:

Siempre ha de ser conforme el término de la asimilación, porque como se escoge para imagen, se requiere en él la propiedad (I, 121). ²⁰⁶

Variante h) Agudeza por semejanza con fundamento en alguna circunstancia especial (121-22). ²⁰⁷

Variante i) Agudeza por semejanza con símil no expreso (I, 122). ²⁰⁸

por ficción").

²⁰⁵ *Fíngese también por una alegoría el término de la semejanza, y después se aplica con desempeño.* Concepto de Góngora.

²⁰⁶ El requisito de decoro da lugar a dos conceptos que por no incluir diferencia formal sino de contenido no registramos como variantes. En primer lugar se aduce un concepto sublime:

[La semejanza] debe ser sublime en materias graves y muy al caso. Fuélo mucho el cisne con que dió Dido principio y jeroglífico a su carta. Concepto latino del jesuita Sebastián de Matienzo.

Sigue un ejemplo de sentido opuesto:

En materias humildes y de burla, también ha de ser humilde, pero que no ofenda. Concepto de Diego de Frías.

²⁰⁷ Se trata del requisito de contingencia, fundamental en todo el arte de ingenio: *De las contingencia suele tomar pie el discurso para grandes conceptos, como se dice en cada especie de agudeza.* Concepto de Luis Carrillo Sotomayor.

²⁰⁸ *No siempre es menester poner formada la semejanza, ni expresamente aplicarla, que bastantemente se percibe.* Así, don Luis de Góngora:

Variante j) Semejanza condicional (I, 122-23). ²⁰⁹

Variante k) Concepto mixto de agudeza por semejanza y correspondencia (I, 123). ²¹⁰

Variante l) Semejanzas conglobadas por gradación (I, 123-24). ²¹¹

Variante m) Concepto mixto de dos semejanzas entre las que se establece paridad (I, 124). ²¹²

*Cada vez que la miraba,
Salía un sol por su frente,
De tantos rayos vestido,
Cuanto cabellos contiene.*

²⁰⁹ *Acontece no estar formada la semejanza por faltar alguna condición, o por repugnar alguna de las circunstancias; y entonces se exprime condicionalmente.* Concepto de Quevedo, tras el que se aclara:

Este modo de discurrir condicional es muy relevante, y se hallan en él grandes conceptos, no sólo en esta especie, sino en todas las demás; porque se adelanta el ingenio a lo que no se atreviera absolutamente (I, 122-23). Se estudian procedimientos conceptuosos condicionales en los discursos XV y XXI.

²¹⁰ *Juntó con el artificio condicionado la correspondencia con los efectos don Luis de Góngora. Soneto a la reina doña Margarita.*

²¹¹ *La graduación de una semejanza a otra más significativa, tiene su especial agrado. Concepto que Correa Calderón duda en atribuir a Felipe IV. Cfr. nota 147 de su edición.*

²¹² *Aunque no haya graduación de una a otra, sola la paridad, entre dos semejanzas a dos sujetos correspondientes, es artificio. Concepto anónimo.*

DISCURSO X. DE LAS SEMEJANZAS CONCEPTUOSAS.

Los límites entre los discursos IX y X son borrosos. El título y el parrafo inicial del presente epígrafe parecen sugerir que el discurso anterior se ocupa de la semejanza pura y éste de la ingeniosa. Sin embargo, en el discurso IX abundan los comentarios en los que se afirma sin lugar a equívocos que la semejanza pura basta para concepto.²¹³ En todo caso, el tratamiento dado a la agudeza por semejanza indica que los dos discursos deben leerse como un continuum:

*NO cualquier semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquéllas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Estas, dicen, son objeto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza (I, 124).*²¹⁴

Variante a) Concepto mixto de agudeza por semejanza, improporción y paradoja (I, 125).²¹⁵

Variante b) Concepto mixto de agudeza por semejanza y

²¹³ Cfr. (I, 115), (I, 117) y passim.

²¹⁴ Concepto de un predicador anónimo.

²¹⁵ *Soneto del primer cisne de España, que, a más de la semejanza para expresar su afecto incluye la eminente improporción y la contrariedad paradoja.*

La serie de variantes de este discurso es clara continuación del catálogo iniciado en el discurso anterior.

correspondencia (ibid.). ²¹⁶

Variante c) Agudeza por semejanza con fundamento en contraposición (I, 125-26). ²¹⁷

Variante d) Agudeza por semejanza ayudada de correspondencia con las causas o los efectos del sujeto (I, 126-27). ²¹⁸

Variante e) Concepto mixto de agudeza por semejanza, antítesis y crisis maliciosa ²¹⁹ (I, 127). ²²⁰

Variante f) Concepto mixto de semejanza y agudeza nominal por paronomasia ²²¹ (I, 127-28). ²²²

Variante g) Concepto mixto de proporción y semejanza con

²¹⁶ Concepto de Quevedo.

²¹⁷ Conceptos de Villamediana y Marino. Al comentar el concepto de este último, Gracián afirma: *Aquella contrariedad da alma a la semejanza, que por sí sola fuera muerta, aseveración que contradice otras anteriores. Cfr., verbigracia, I, 115, donde dice: No tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas; pero no se puede negar, sino que es concepto y sutileza de la inventiva.* Sigue un tercer ejemplo, soneto de Góngora.

²¹⁸ Concepto de Guarini.

²¹⁹ Las crisis maliciosas se estudian en el discurso XXVI.

²²⁰ Concepto de Marcial/ Salinas.

²²¹ La agudeza por paronomasia se estudia en el discurso XXXII.

²²² *Fúndase también la semejanza en la correlación del nombre, y válese de la paronomasia, para apoyo de la similitud.* Conceptos múltiples de diversos autores sobre el astro solar.

fundamento en agudeza nominal (I, 129). ²²³

Variante h) Improporción entre dos semejanzas (ibid.) ²²⁴

Variante i) Antítesis entre dos semejanzas (I, 129-30). ²²⁵

Variante j) Contradicción entre el sujeto de la semejanza y el término asimilado (I, 130). ²²⁶

²²³ *Siempre el nombre fue origen de grandes conceptos, como se dirá en su propia especie (I, 129). Concepto de Góngora, seguido de otro de autor anónimo.*

La agudeza nominal constituye modo de concepto propio y Gracián le dedica el discurso XXXI. Es fundamento de muchos tipos de conceptos. (Cfr. en [II, 36] las palabras iniciales del discurso en que se estudia la agudeza nominal: *ESTA especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque, si bien se advierte, todas se socorren de las voces y de su significación*).

²²⁴ *La improporción y contrariedad de efectos se exprime artificiosamente por dos contrapuestos símiles. Se aducen dos conceptos de Guarini.*

²²⁵ *La contraposición siempre fue gran realce de toda sutileza, y aquí de la semejanza, porque hacen agradable armonía entre sí dos de ellas con sus antítesis. Concepto de Góngora.*

²²⁶ *En el mismo término asimilado suele hallarse ya la artificiosa contradicción, y el saberla aplicar bien al sujeto, es sutileza suma.*

Soneto del Marqués de Tarifa.

DISCURSO XI. DE LAS SEMEJANZAS POR PONDERACION MISTERIOSA,
DIFICULTAD Y REPARO.

En este capítulo se subsumen en la semejanza los procedimientos conceptuosos analizados en los discursos VI, VII y VIII: los reparos por ponderación misteriosa, de dificultad y contradicción. La relación más frecuente entre estas ponderaciones y la semejanza es que ésta suele servir de fundamento o desempeño de aquéllas:

SUELEN ser las semejanzas ya fundamento, ya desempeño de las ponderaciones misteriosas, de los reparos y dificultades de contradicción, porque unas veces dan ocasión para dificultar, otras veces a la dificultad sirven de salida con mucho artificio, y esto es lo más ordinario (I, 130). ²²⁷

Indicada la conexión entre uno y otro modo de conceptos, Gracián procede inmediatamente al inventario de formalidades:

Variante a) Desempeño de misterio por semejanza ayudada de correspondencia (I, 131). ²²⁸

Variante b) Desempeño de dificultad por semejanza (ibid.). ²²⁹

Variante c) Desempeño de misterio por semejanza (I,

²²⁷ Concepto de Juan Rufo.

²²⁸ Concepto de Juan Rufo.

²²⁹ Concepto anónimo.

131-32). ²³⁰

Variante d) Reparó de dificultad en el término asimilado y desempeño por semejanza (I, 132). ²³¹

Variante e) Concepto mixto de reparó y retorsión con desempeño por semejanza (I, 132-33). ²³²

Variante f) Semejanza como fundamento de reparó (I, 133). ²³³

Interrumpe el inventario de formalidades un elogio de la dificultad:

Cuanto mayor es la razón de la dificultad, y más la razón del reparó, sale más la semejanza en la solución (ibid.) ²³⁴

Variante g) Concepto mixto de reparó por semejanza y

²³⁰ *Hácese misterio de las contingencias ordinariamente y dáseles salida extraordinaria por la semejanza.*
Conceptos de Góngora y Plinio.

²³¹ *En la misma semejanza se puede hacer el reparó, digo en el término asimilado, y dásele con la aplicación la relevante salida.*

Soneto de Luis Carrillo Sotomayor.

²³² Concepto de Teócrito, del que hace emblema Alciato. Se añade la versión castellana de Salinas.

²³³ *También se supone la semejanza ajena, y se puede fundar sobre ella el reparó, dando la ingeniosa salida. Así Fray Diego López de Andrada glosó, que con razón se comparó el sentimiento del perder el Cielo al de cinco vírgenes despreciadas de su esposo, porque no hay tormento que se le iguale al de una mujer despreciada.*

²³⁴ Concepto anónimo.

desempeño por hipérbole (I, 134). ²³⁵

Variante h) Desempeño de misterio por semejanza y proporción (ibid.). ²³⁶

Variante i) Concepto mixto de agudeza nominal, reparo de dificultad y semejanza (ibid.). ²³⁷

Variante j) Desempeño por semejanza fundada en circunstancia especial o rara contingencia (I, 135). ²³⁸

Variante k) Ponderación misteriosa doble por semejanza entre dos circunstancias especiales, una relativa al sujeto y otra al término asimilado (I, 135-36). ²³⁹

²³⁵ *La acomodación, y aun la salida al reparo de la semejanza, tal vez son hiperbólicas con mayor artificio, pues añaden el del encarecimiento.* Concepto de Góngora.

²³⁶ *Es doblado realce, cuando a más de misterio se añade la conformidad o proporción en la semejanza que desempeña.* Concepto anónimo.

²³⁷ Se funda el reparo en la significación de un nombre propio y se desempeña el concepto por aplicación de dicho significado a los efectos del sujeto nombrado. Transcribo el concepto al que corresponde la estructura descrita:

El nombre da pie ordinariamente para los reparos, con su significación, y aplícase por la conformidad con los efectos. Este mote dió [sic] el agudo jurado [Juan Rufo] a un caballero llamado Bracamonte en unas cañas:

*El nombre tengo de monte,
Y el Etna debo de ser
Pues nunca dejo de arder.*

Repara en el nombre, y da salida con la semejanza al volcán de su pasión.

Sigue otro concepto similar.

²³⁸ *Comúnmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, es conceptuosa.* Concepto de Rufo.

²³⁹ Concepto de Marcial/ Salinas.

Variante 1) Ponderación misteriosa simple con fundamento en circunstancia especial y desempeño por semejanza (I, 136). ²⁴⁰

²⁴⁰ Las variantes *j*, *k* y *l* son muy semejantes entre sí. Se ilustra la última formalidad -prácticamente idéntica a *j* con varios ejemplos breves. Se cierra el discurso con las siguientes palabras: *Todas estas semejanzas se fundan en alguna razón y circunstancia especial, que da pie al ingenio para el concepto.*

DISCURSO XII. DE LAS PONDERACIONES Y ARGUMENTOS POR
SEMEJANZA SENTENCIOSA.

El presente discurso abarca cuatro formalidades conceptuosas: semejanza, sentencia, ponderación y argumento. El modo dominante es la semejanza, *tercer principio de la agudeza sin límite* (I, 114), cuyo estudio se agrupa en los discursos IX a XIII. El principio de semejanza se modifica en el presente epígrafe por su conjunción con las sentencias: de ahí la expresión *agudeza sentenciosa* del título. La ponderación y la argumentación son procedimientos de orden lógico-retórico.²⁴¹

Bien explotadas por el ingenio, las semejanzas son un vehículo idóneo para la enseñanza moral. La manera más efectiva de servirse de ellas es mediante el ropaje de una máxima o sentencia aguda. A través de un examen (ponderación) de los elementos constitutivos de un sujeto con los de un término asimilado se establece una semejanza en virtud de la cual se construye un argumento cuyo fin es la persuasión edificante. He aquí las palabras iniciales del discurso:

²⁴¹ La agudeza sentenciosa es objeto exclusivo de estudio en el discurso XXIX, y en su modalidad de dichos heroicos en el discurso siguiente. El discurso XLIII estudia las observaciones sublimes y las máximas prudenciales. Los argumentos conceptuosos se estudian en los discursos XXXVI a XXXVIII. La ponderación, conforme a lo establecido en la última clasificación del discurso III, es uno de los cuatro procedimientos básicos para formar conceptos, y puede adoptar muchas modalidades.

VALESE con grande artificio el ingenio de las semejanzas para sacar una moralidad provechosa; pondera el término asimilado y sus circunstancias y concluye convenciendo al sujeto (I, 137). ²⁴²

La modalidad base del tipo de agudeza aislado en este discurso consiste en añadir a la semejanza una sentencia (I, 138). ²⁴³

Variante a) Hacer argumento de la misma sentencia (I, 137-38). ²⁴⁴

Variante b) Hacer argumento en contrario por ponderación de desemejanza entre el sujeto y el término asimilado (I, 139). ²⁴⁵

Variante c) Basándose en una sola semejanza, hacer dos

²⁴² Siguen los dos primeros ejemplos de concepto. Al analizar las operaciones por que se rigen, Gracián se sirve de las expresiones *argüir* y *hacer argumento*.

²⁴³ Se ofrece como ejemplo un sencillo y claro concepto de Góngora:

*Las flores a las personas
Ciertos ejemplos les den,
Que puede ser yermo hoy,
Lo que fue jardín ayer.*

²⁴⁴ Se da como ejemplo un soneto de Francisco López de Zárate, cuyo último terceto establece el símil *muchacha=rosa* y adopta la forma de un razonamiento con intención moralizante:

*¡Oh, tú, cuando más rosa y más triunfante,
Teme, que las bellezas son colores,
Y fácil de morir todo accidente!*

²⁴⁵ Se ilustra con un concepto de Horacio. Gracián emplea el verbo *argüir* en el sentido de establecer una comparación (*arguye a un avaro con [. . . una] hormiga*).

consideraciones de las que se extraen sendas moralidades (ibid.). ²⁴⁶

Variante d) Semejanza con fundamento en alguna circunstancia especial del sujeto (I, 140). ²⁴⁷

Variante e) La contingencia que da pie a la semejanza sentenciosa conlleva deformidad ²⁴⁸ (I, 140-41). ²⁴⁹

Variante f) Concepto mixto de improporción, semejanza, alusión, crisis y prosopopeya (I, 141-42). ²⁵⁰

Variante g) Concepto mixto de semejanza y ponderación misteriosa, con desempeño por sentencia (I, 141-42). ²⁵¹

Variante h) Alternancia de dos o tres semejanzas sentenciosas (I, 142). ²⁵²

²⁴⁶ Concepto de Lope de Vega.

²⁴⁷ *Escribe Gracián: Pero cuando a la semejanza da pie alguna circunstancia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto, y de semejanza retórica se pasa a sutileza de ingenio.* Se aducen dos conceptos, un epigrama de Joviano Pontano y una canción de Góngora. No debemos dejarnos confundir por la aseveración de Gracián e inferir que las variantes anteriores no constituyen conceptos. A partir de ahora, Gracián pondrá un énfasis creciente en la importancia de la circunstancia especial.

²⁴⁸ *Si la contingencia lleva consigo la deformidad, se glosa con más acierto la sutileza.* Gracián emplea aquí el verbo *glosar* con valor de *argüir* o *hacer argumento*. El vocablo *deformidad* reaparece en (I, 147).

²⁴⁹ Concepto de Rufo.

²⁵⁰ Emblema de Alciato.

²⁵¹ Concepto original del canónigo Salinas, *tan ingenioso en sus poemas, cuan propio en los ajenos.*

²⁵² *Altérnanse con mucha gracia dos y tres semejanzas juntas para la persuasión y el desengaño.* Concepto en latín del jesuita francés Francisco Remond.

Variante i) Concepto mixto de semejanza, hipérbole y sentencia (ibid.). ²⁵³

Variante j) Concepto mixto de semejanza y crisis maliciosa ²⁵⁴ (I, 142-43). ²⁵⁵

Variante k) Concepto mixto de semejanza y crisis juiciosa (I, 143-44). ²⁵⁶

Tras señalar que la sátira es gran realce de la semejanza ²⁵⁷, Gracián insiste en que el sentido de las argumentaciones y ponderaciones resueltas por semejanza sentenciosa es el desengaño y la enseñanza moral, observación que ilustra un soneto de Góngora con el que se pone punto final al discurso.

²⁵³ *La exageración hace muy salida la semejanza y la da mucho vivo para el desengaño.* Concepto de Villamediana.

²⁵⁴ Como se verá al estudiar la agudeza crítica (octavo orden de conceptos) hay tres tipos de crisis: maliciosas (discurso XXVI), irrisorias (discurso XXVII) y juiciosas (discurso XXVIII).

²⁵⁵ Ejemplos de Juvenal, Persio, Séneca y Plutarco.

²⁵⁶ Concepto en latín de Juan de Verzosa.

²⁵⁷ *Lo satírico hace la semejanza plausible* (I, 143). Se ilustra la idea con un concepto anónimo.

DISCURSO XIII. DE LOS CONCEPTOS POR DESEMEJANZAS.

Con este discurso se cierra la serie dedicada a la agudeza por semejanza. La desemejanza es, en esencia, formalidad idéntica a la semejanza, pero de signo opuesto:

PRETENDE la desemejanza aun más peregrino su artificio. Hállanse en ella todas las sutilezas y primores de ingenio, que en la semejanza, con sola esta diferencia, que aquí se hace el careo al contrario, esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se desemeja (I, 144).

Variante a) Ponderación por contraposición con argumento *ad maiorem* (I, 144-45). ²⁵⁸

Variante b) Agudeza mixta de desemejanza y dificultad fundada en circunstancia especial (I, 145). ²⁵⁹

Variante c) Concepto mixto de reparo y contradicción en las

²⁵⁸ Esta estructura conceptuosa corresponde a un *perfectísimo soneto* de autor incierto, que ha tenido una larga historia textual (cfr. n. 186 de la edición de Correa Calderón) y crítica (Emilio Hidalgo Serna lo analiza minuciosamente a la luz de su teoría de la lógica ingeniosa). El breve comentario que hace Gracián de esta composición dice: *Pondérase la malicia humana y la candidez de la fuente, lo inescrutable del corazón y la transparencia de los cristales con agradable contraposición, y hácese argumento de lo menos a lo más* (I, 145). Nótese como imbrica el elemento retórico (en este caso un argumento de menos a más) en la compleja estructura del concepto.

²⁵⁹ Concepto anónimo.

Presenta Gracián la variante repitiendo la idea del discurso anterior de que sólo se hace rigurosamente concepto cuando el artificio retórico se funda en una contingencia rara y especial. Ya comentamos allí que se trata de una idea que requiere bastantes matizaciones.

contingencias con desempeño por semejanza (I, 145-46). ²⁶⁰

Variante d) Agudeza por desemejanza con fundamento en las circunstancias o adjuntos del sujeto disimilado (I, 146). ²⁶¹

Variante e) Agudeza por desemejanza con fundamento en la improporción y discordancia entre los extremos (ibid.). ²⁶²

Variante f) Desempeño de misterio o reparo por desemejanza (I, 146-47). ²⁶³

Variante g) Ponderación de disimilitud ²⁶⁴ entre los dos términos careados (I, 147-48). ²⁶⁵

Variante h) Desemejanza con fundamento en agudeza nominal por correspondencia o disonancia del nombre con sus efectos (I, 148-49). ²⁶⁶

²⁶⁰ Concepto del jesuita Francisco Remond.

²⁶¹ *Del rey don Pedro el Cruel dijo un buen historiador que con razón le privó del reino y substituyó un bastardo, al que no había querido ser verdadero padre de sus vasallos.*

²⁶² Al analizar el soneto de Luis Carrillo que ejemplifica esta variante, Gracián comenta que el concepto comienza por la conformidad asímbola, [y] concluye con la diversidad contraria. Con respecto al adjetivo asímbola, Gracián lo había empleado con desinencia masculina en I, 98.

²⁶³ Concepto del jesuita Francisco de Mendoza, que es reformulación de otro en latín de San Ambrosio.

²⁶⁴ Sinónimo de *desemejanza*.

²⁶⁵ Gracián dice que los cómicos se sirven mucho de este recurso por su facilidad y que es extremadamente útil para las crisis juiciosas e irrisorias. Concepto poético de Antonio Hurtado de Mendoza, seguido de uno más extenso de Góngora.

²⁶⁶ *Epigrama anónimo.*

Variante i) Realce de la desemejanza por exageración ayudada de reparo y desempeño por sentencia (I, 149). ²⁶⁷

Variante j) Desemejanza por exceso del sujeto principal con respecto al término con el que se carea (ibid.). ²⁶⁸

Variante k) Realce de la desemejanza mediante contraposiciones y proporciones en alternancia (I, 149-50). ²⁶⁹

Variante l) Transmutación de la desemejanza en conformidad con fundamento en circunstancia especial (I, 150). ²⁷⁰

Variante m) Agudeza doble, mixta de semejanza y desemejanza (I, 151). ²⁷¹

²⁶⁷ Soneto de Antonio Hurtado de Mendoza.

²⁶⁸ Epigrama latino anónimo.

²⁶⁹ *No menos realzan la desemejanza las contraposiciones y proporciones [. . .] Vanse alternando en este soneto.*
Es composición de Fray Pedro Gracián, hermano del autor.

²⁷⁰ Conceptos de Diego López de Andrada y Juan Rufo. Transcribo, por su brevedad y claridad el segundo:

El pronto Rufo, a una persona muy fea y muy engalanada, dijo:

*Aunque de perlas te siembre,
Mico enfermo y con desmayo,
¿Quién bastará a hacerte mayo,
Si Dios te ha hecho diciembre?*

²⁷¹ *Hácese un mixto muy ingenioso de la similitud y de la disimilitud, con dos términos.* Conceptos morales de Alciato y Anastasio Pantaleón.

DISCURSO XIV. DE LA AGUDEZA POR PARIDAD CONCEPTUOSA.

Se inaugura aquí la cuarta zona ²⁷² de la agudeza, los conceptos por paridad, que ocupan los discursos XIV a XVI. Estos conceptos, al igual que ocurre con los conceptos por semejanza, incluyen normalmente dos sujetos:

ESTE es el cuarto orden de conceptos, que se funda también en el careo del sujeto con algún término, no ya por semejanza, sino por paridad. Desta paralela combinación salen las comparaciones, o disparidades conceptuosas (I, 152).

Al igual que ocurriera en el discurso anterior, se da inicio al inventario de variantes con un *perfectísimo soneto*. ²⁷³

Variante a) Concepto mixto de paridad y disparidad (ibid.). ²⁷⁴

Por tercera vez consecutiva, en términos prácticamente idénticos, Gracián distingue entre artificio retórico y conceptuoso, cifrando la diferencia en la presencia o no de una circunstancia especial:

No cualquiera comparación encierra agudeza, sino aquéllas a quienes da pie y fundamento para el careo alguna

²⁷² Es decir, se inaugura el estudio del cuarto orden de conceptos. Cfr. mapas dos, tres y cuatro.

²⁷³ Cfr. (I, 144).

²⁷⁴ El autor del soneto es Miguel de Ribellas.

circunstancia especial entre los dos términos paralelos
(ibid.). ²⁷⁵

Variante b) Desempeño de reparo por paridad entre dos sujetos y dos sucesos con fundamento en una rara contingencia (I, 153-54). ²⁷⁶

La importancia de la circunstancia especial se enfatiza aquí aún más que en los discursos anteriores. Gracián dice sin ambages que es condición necesaria para que haya concepto:

Siempre ha de haber alguna circunstancia especial en que se funde la conformidad de los términos, para levantar la comparación conceptuosa, que sin ésta no será sutileza, sino una desnuda figura retórica, sin viveza de ingenio, como se dijo de la semejanza y otras (I, 154). ²⁷⁷

Gracián enfatiza la importancia de las circunstancias especiales no sólo en cuanto a la singularidad sino también en cuanto a la pluralidad:

Cuanto esta conformidad se compone de más circunstancias y más especiales, es mayor y más artificiosa

²⁷⁵ Concepto de Marcial/ Salinas. Registramos su formalidad como variante b. Cfr. infra.

²⁷⁶ Cfr. nota 2.

²⁷⁷ Parece, pues, obvio que a medida que avanza en la redacción del tratado, la importancia de la circunstancia especial se perfila con mayor nitidez en la mente del autor.
Concepto de Andrada

la paridad (ibid.). ²⁷⁸

Variante c) La conformidad de circunstancias llega a ser proporción (I, 155-56). ²⁷⁹

Variante d) Careo por conformidad nominal con fundamento en circunstancia especial (I, 156). ²⁸⁰

Variante e) Careo por contraposición (I, 156-57). ²⁸¹

Variante f) Paridad con un término sublime favorecida por conformidad con el sujeto (I, 158). ²⁸²

Variante g) Concepto mixto de paridad y encarecimiento

²⁷⁸ Siguen dos conceptos, un soneto de Góngora y un epigrama de Marcial traducido por Salinas. El último es glosa de un suceso extraordinario.

Gracián vuelve a insistir en que cuanto más extraña y peregrina sea la contingencia, más digno de aplauso será el concepto: *Cuando la comparación toma pie de alguna circunstancia extraordinaria es la más plausible.*

²⁷⁹ Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

²⁸⁰ Conceptos de Góngora y San León.

²⁸¹ Concepto en latín del papa Urbano VIII traducido al castellano por Salinas.

²⁸² Transcribo el ejemplo, concepto de Juan Andrés de Uztarroz, seguido del comentario de Gracián:

*De la suerte que el César escribía,
Depuesto de la mano el duro acero,
Las vitorias y triunfos de aquel día,
Así el Conquistador Jaime Primero,
No sólo le emuló en la valentía,
Pero en ser coronista verdadero,
Dudando a qué debamos mayor gloria,
A sus hazañas o a su docta historia.*

*Hace el careo entre los dos valerosos campeones,
fundándose en la especialidad del escribir entrambos sus
hazañas.*

(ibid.). ²⁸³

Variante h) Concepto mixto de paridad y misterio con fundamento en circunstancia especial (I, 159). ²⁸⁴

Variante i) Concepto mixto de paridad y reparo de dificultad (ibid.). ²⁸⁵

Variante j) Concepto mixto de paridad, contradicción y sentencia (I, 159-60). ²⁸⁶

Variante k) Concepto mixto de paridad, contradicción y semejanza (I, 160). ²⁸⁷

Variante l) Concepto mixto de paridad y reparo con salida por semejanza sentenciosa (I, 160-61). ²⁸⁸

Variante m) Concepto mixto de paridad y antítesis (I, 161-62). ²⁸⁹

Variante n) Paridades conglobadas con aplicación por conformidad o hipérbole a las que se añade agudeza nominal (I, 162-63). ²⁹⁰

²⁸³ Concepto anónimo.

²⁸⁴ Emblema de Alciato.

²⁸⁵ Concepto anónimo.

²⁸⁶ Soneto de Lope de Vega.

²⁸⁷ Concepto de Fray Felipe Díez.

²⁸⁸ Esta variante tiene sentido moral. Gracián la presenta con las siguientes palabras: *No sólo sirven estas ingeniosas paridades para lo panegírico, sino también para la moralidad.* Concepto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

²⁸⁹ Conceptos de Fray Gabriel Téllez y Fray Luis de León.

²⁹⁰ Concepto del jesuita Valentín de Céspedes.

DISCURSO XV. DEL CAREO CONDICIONAL, FINGIDO Y AYUDADO.

El careo consiste en una comparación conceptuosa. El resultado produce paridad (que se estudia en el discurso anterior a éste) o disparidad (que se estudia en el discurso siguiente a éste). El presente discurso somete a examen los casos intermedios:

ES tanta la valentía de algunos ingenios, que llegan a discurrir lo que no es ²⁹¹, *como se ve en este modo de sutileza. Acontece algunas veces no estar ajustada del todo la correspondencia y conformidad entre el sujeto comparado y el término con quien se compara y entonces o la acaba de formar el discurso* ²⁹² *o la exprime condicionalmente* ²⁹³. *De suerte que la comparación conceptuosa es en dos maneras: o absoluta o condicional* (I, 163). ²⁹⁴

Gracián define primeramente la comparación absoluta en los términos siguientes:

La que se propone determinantemente y se funda en la conformidad ajustada entre el sujeto y el término (ibid.). ²⁹⁵

²⁹¹ La expresión *discurrir lo que no es* comprende las tres modalidades anunciadas en el título del discurso: careo condicional, fingido y ayudado.

²⁹² *Careo ayudado.*

²⁹³ *Careo condicional.*

²⁹⁴ Gracián no hace aquí ninguna precisión sobre el careo fingido.

²⁹⁵ Como ejemplo se aduce un soneto de Lope de Vega.

La paridad absoluta no es el caso más frecuente:

Entre dos extremos suele estar la paridad, o porque excede la conformidad de los términos de la comparación,²⁹⁶ o porque no llega del todo ni se ajusta;²⁹⁷ en ambas discurre el ingenio con artificio especial (I, 164).

Variante a) Concepto mixto de disparidad y ponderación de dificultad (I, 164).²⁹⁸

Variante b) Careo ayudado (I, 164-65).²⁹⁹

Variante c) Careo condicional (I, 165).³⁰⁰

Variante d) Condición imposible como fundamento del careo (I, 166).³⁰¹

Variante e) Condición como causa de la disparidad (I,

²⁹⁶ Se trataría de un caso de comparación de superioridad. Un término excede al otro.

²⁹⁷ Se trataría de un caso de comparación de inferioridad. Un término no alcanza al otro.

²⁹⁸ Concepto de Marcial/ Salinas. Gracián comenta así su formalidad: *Comienza pareando [. . .], mas luego repara y pondera el exceso, dando la juiciosa razón dél.*

²⁹⁹ *Después de puesta la paridad, entra la corrección, para ponderar el exceso; auméntase artificiosamente el discurso, y suele doblarse la ponderación por las correcciones.* Concepto de Góngora.

³⁰⁰ *Consiste en ajustar la conformidad o correspondencia por la condicional.* Concepto de Góngora, seguido de otro anónimo.

³⁰¹ *Tal vez se supone una condición imposible para poder ajustar el careo, y entonces participa de la exageración.* Es careo fingido. Concepto de Valerio Máximo.

166-67). ³⁰²

Variante f) Condición no expresa (I, 167). ³⁰³

Variante g) Concepto mixto de careo fingido e
hiperbóle (ibid.). ³⁰⁴

Variante h) Careo como desempeño de reparo de dificultad (I,
167-68). ³⁰⁵

Variante i) Careo entre los adjuntos o circunstancias del
sujeto (I, 168). ³⁰⁶

Variante j) Careo fingido entre términos inanimados (I,
168-69). ³⁰⁷

Variante k) Paridades conglobadas que contienen términos

³⁰² *Pónese también la condición por causa y razón de no
ajustar el careo, que si ella no interviniera, fuera cierta
la paridad.* Romance anónimo.

³⁰³ *Aunque no se ponga expresamente la condición, se
entiende tal vez, y se sigue por consecuencia.* Concepto de
Lope de Vega.

³⁰⁴ *Por grande que sea el término del careo, no se juzga
bastante tal vez, si bien se le concede alguna sombra de
paridad, que es ingenioso encarecimiento.* Concepto anónimo.

³⁰⁵ *Así como la semejanza suele ser desempeño de un
reparo, así también la comparación, y sirve de razón sutil a
la dificultad.* Concepto bíblico.

³⁰⁶ *Puédese hacer el careo con el mismo sujeto propio,
según diferentes afectos y tiempos, de suerte que se carea
él mismo con sí mismo, contraponiendo sus efectos, ya por
conformidad, ya por la discordancia o por exceso.* Soneto de
Góngora.

³⁰⁷ *Entre términos inanimados se puede formar también el
carea y contraponer el un extremo al otro, o por igualdad o
por ventaja, y búscase también la conformidad real, para
fundamento del concepto.* Ejemplo anónimo.

animados e inanimados (I, 169). ³⁰⁸

Variante 1) Careos de tema bíblico (I, 169-70). ³⁰⁹

³⁰⁸ *En las paridades conglobadas, como son muchos los términos de la correspondencia, unos son animados y otros inanimados.* Madrigal de Quevedo.

³⁰⁹ Concluye el discurso Gracián comentando el fundamento de los conceptos por careo de tema sacro. El autor analiza un concepto basado en un pasaje del Apocalipsis.

DISCURSO XVI. DE LOS CONCEPTOS POR DISPARIDAD.

Casi todo el artificio del ingenio opera en virtud de polaridades. De los cuatro principios de la agudeza examinados hasta ahora, tres presentan una estructura binaria consistente en un modo y su contrario: proporción e improporción (principio primero); semejanza y desemejanza (principio tercero); paridad y disparidad (principio cuarto). Tan sólo los reparos, es decir la agudeza por ponderación misteriosa, de dificultad o de contrariedad (principio segundo) ofrecen una estructura no binaria. Así comienza este discurso:

TODO gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa. Así como en la agudeza de proporción, en no hallando la correspondencia entre los dos extremos, busca la improporción y contrariedad, que esto tiene el discurrir por careo (I, 170).

Inmediatamente se indica en qué consiste la formalidad de este tipo de agudeza:

Fórmase la disparidad al contrario de la comparación, porque tiene por fundamento la diversidad o contrariedad entre los dos extremos disparados, si aquélla la conformidad entre ellos (ibid.). ³¹⁰

³¹⁰ Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Como en casi cada discurso se recalca la necesidad de que concurra alguna contingencia o circunstancia especial que sirva de fundamento objetivo del concepto.

Requiérese también, para que la disparidad sea conceptuosa y se realce a más que primor retórico, alguna circunstancia especial, que dé pie y sea fundamento de la agudeza (I, 171). ³¹¹

Se indican las fuentes posibles de la circunstancia especial:

puede tomarse de parte de cualquiera de los adjuntos del sujeto pareado, ya de sus causas, y de efectos, propiedades, contingencias o algún especial acontecimiento (I, 171). ³¹²

Tras estas consideraciones se procede al habitual inventario de formalidades:

Variante a) Disparidad con fundamento en las causas (I, 172). ³¹³

Variante b) Careo mixto de paridad y disparidad (I, 172-73). ³¹⁴

³¹¹ Concepto de San León.

³¹² Soneto de Lope de Vega.

³¹³ Concepto de Plinio.

³¹⁴ Concepto de Marcial/Salinas, cuyo proceso describe así Gracián:

Comienza por una exagerada comparación, forma luego la improporción [. . .] y perficiona el epigrama con [. . .] contraposición entre la paridad y la disparidad entre [los dos términos comparados]

Variante c) Disparidad ³¹⁵ con fundamento en agudeza nominal (I, 173). ³¹⁶

Variante d) Transmutación de paridad en disparidad por agudeza nominal y equívoco (I, 173-74). ³¹⁷

Variante e) Disparidad con fundamento en agudeza nominal (I, 174). ³¹⁸

Variante f) Desempeño de reparo por disparidad (ibid.). ³¹⁹

Variante g) Disparidad doble (ibid.). ³²⁰

Variante h) Mixto de paridad y disparidad (I, 174-75). ³²¹

Variante i) Careo de disparidad múltiple (I, 175). ³²²

³¹⁵ Aclara Gracián que se trata de *disparidad en los hechos*. Esto diferencia a la presente variante de la variante e.

³¹⁶ Concepto de Patérculo.

³¹⁷ Describe así Gracián el mecanismo de un concepto de Rufo: *Ayudándose de un equívoco, forma en el nombre la paridad, y luego en las demás circunstancias la disparidad.*

³¹⁸ *De la diferencia del nombre, con meliflua sutileza, sacó la contrapuesta disparidad San Bernardo, entre Eva y la verdadera madre de los vivientes; porque Eva, leída al revés, dice el Ave de María.*

³¹⁹ Concepto de Juan Rufo. Aunque no lo analizamos aquí, hay careo doble. La variante g hace de esta formalidad su centro.

³²⁰ Concepto de Patérculo: *Hállanse disparidades dobladas por una parte y por otra, con todos los extremos. Desta suerte dijo Veleyo, de Homero, que ni tuvo antes de sí a quien poder imitar, ni después de sí a quien pudiese imitarle.*

³²¹ Soneto de Marino.

³²² *En un mismo acto pueden entrar muchos términos, de modo que con el uno diga conformidad el sujeto comparado, y con el otro oposición, y entonces es doblado el careo. El ejemplo anónimo consta de numerosas disparidades.*

Variante j) Concepto mixto de paridad, retorsión e hipérbole (I, 176-77). ³²³

Variante k) Concepto mixto de disparidad y crisis juiciosa (I, 177-78). ³²⁴

Variante l) Concepto mixto de disparidad y crisis sentenciosa (I, 178). ³²⁵

Variante m) Disparidad del sujeto consigo mismo según sus propias circunstancias (I, 178-79). ³²⁶

³²³ Concepto de Marcial/ Salinas.

³²⁴ *Cuando la disparidad participa algún punto de lo crítico y juicioso, es muy gustosa por lo picante. Que el agrio fue siempre sainete de los buenos gustos.* Extenso concepto de Boccacini. En realidad se trata de un ejemplo de agudeza compuesta.

³²⁵ Soneto de Villamediana.

³²⁶ Se trata de un caso excepcional. Normalmente los conceptos por disparidad entrañan la concurrencia de dos sujetos. Muchos discursos, así este, se cierran tras la transcripción del último concepto, sin comentarios ni recapitulaciones.

DISCURSO XVII. DE LAS INGENIOSAS TRANSPOSICIONES.

Los discursos XVI y XVII constituyen el quinto orden de conceptos: por transmutación, transposición, conversión o tropelía.³²⁷ Gracián los presenta así:

*ESTA especie de conceptos es una de las más agradables que se observan. Consiste su artificio en transformar el objecto en lo contrario de lo que parece; obra grande de la inventiva y una pronta tropelía*³²⁸ (I, 179).³²⁹

Este modo de conceptos es de los que menos atención prestan a la verdad, estando casi exclusivamente ocupados con la exhibición de ingenio. No obstante ha de haber algún fundamento de objetividad:

Aunque en este linaje de conceptos campea más la sutileza que la verdad, con todo se requiere algún fundamento de alguna conformidad o como apariencia con aquel otro extremo en que se transforma (ibid.).³³⁰

Para que el concepto esté mejor fundado conviene que haya alguna forma de equívoco entre los términos de la transformación:

³²⁷ Los tres términos son sinónimos. Gracián no hace alusión al quinto orden de conceptos. La caracterización es mía. Cfr. el mapa de la agudeza que propongo.

³²⁸ Tropelía: "Arte mágica que muda las apariencias de las cosas" (Casares), citado por E. Correa Calderón (I, 179, n. 232)

³²⁹ Concepto del Gran Capitán.

³³⁰ Concepto de Marino.

Es más fundada la transmutación, cuando el término transformado tiene algo de equivocación con el otro en que se transforma, y está como a dos luces, dos vertientes (I, 180). ³³¹

No prescribe en este discurso Gracián la necesidad absoluta de una circunstancia especial, aunque precisa que si se da, el concepto está propiamente fundamentado:

Si hay una circunstancia especial que dé ocasión para la transposición, hace la agudeza más fundada, y así más plausible; porque con la conformidad que dice con el término en que se convierte da verdadero fundamento al concepto (ibid.). ³³²

Variante a) Transposición por paronomasia (ibid.). ³³³

³³¹ El ejemplo ilustra con nitidez la agudeza por tropelía: César, en Africa, cayó en tierra al saltar del bajel, pero, corrigió pronto el agüero, y dijo: Teneo te Africa; no he caído, sino que he tomado posesión. Equivocó el caer con el abrazarse con la tierra, y allí está el punto de esta sutileza.

³³² Repárese en este concepto en la circunstancia especial y su retorsión:

Censurando el apellido de una dama tan honesta cuan hermosa, de áspero y nada conforme con su belleza, porque se llama D. N. de Espinar acudió con su donosa prontitud el fino cordobés Rufo y dijo:

*Antes es nombre propio de hermosa,
Pues hasta el espinar tiene de Rosa.*

Fundó la conversión ingeniosa en la conformidad del nombre de Espinar con las espinas de la hermosa flor, con lo que hizo florida la sutileza.

³³³ La paronomasia y cadencia del nombre basta para una artificiosa transposición: de una feliz muerte, que fue puerto a una muy penosa vida, dijo uno que no se había de llamar Espirar, sino Respirar.

Variante b) Transposición por semejanza (I, 181-82). ³³⁴

Variante c) Transposición de las causas (I, 182). ³³⁵

Variante d) Transposición de los efectos (I, 183). ³³⁶

Variante e) Transposición del objeto (I, 183-84). ³³⁷

Variante f) Transposición por aumento (I, 184-85). ³³⁸

³³⁴ Se aducen tres ejemplos, un emblema de Alciato, un soneto de María Nieto de Aragón y un sermón de un orador que responde al nombre de Carrillo.

³³⁵ *Algunas veces no se transforma el mismo suceso, sino sus circunstancias, como son sus causas, prohiéndole a otras de las que se piensan.* Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

³³⁶ *Conviértense otras veces los efectos en los contrarios, y en otro muy diferente el fin que se pretendía.* Conceptos de Marcial y Adriano VI.

³³⁷ El objeto es aquí el centro del concepto. Gracián intercambia habitualmente los dos términos, lo cual pudiera inducir a confusión en ciertos casos. Escribe el autor:

Convertir el objeto en su contrario es gran sutileza, como se ve en este antiguo, que fue todo alma:

*Collar de perlas me diste,
Mas las que mis ojos vierten,
Enternecerán si vivo,
A los diamantes más fuertes,
Los brazaletes y anillos,
Son esposas, que me tienen
Cautiva y desesperada,
De que mi dicha las quiebre.*

Repárese en el equívoco esposas. Señala aquí mismo Gracián que esta agudeza participa de contraposición.

Sigue un concepto de Jorge de Montemayor y otro anónimo que Gracián glosa así: *Explicó uno con el equívoco la contraposición, convirtiendo en risa un afectado llanto, y dijo: Río de las lágrimas que lloro.*

³³⁸ *No contentarse con transferir llanamente, sino aumentando el extremo en que se convierte el sujeto, es relevante primor, porque es ponderar de lo menos a lo más.*

Ilustran la variante dos conceptos poéticos, uno de Góngora y otro de Guarini.

Variante g) Transposición por encarecimiento (I, 185). ³³⁹

Variante h) Concepto mixto de encarecimiento y misterio con desempeño por transposición (ibid.). ³⁴⁰

Variante i) Desempeño de reparo por transposición (I, 186). ³⁴¹

Variante j) Transposición por crisis (I, 186-87). ³⁴²

Variante k) Transposición de casos futuros (I, 187). ³⁴³

Variante l) Desempeño por transposición de condicional (I, 187-88). ³⁴⁴

Variante m) Desempeño por transposición (I, 188). ³⁴⁵

³³⁹ Concepto de Floro. Al comentarlo, Gracián describe la actividad ingeniosa por medio de una expresión sumamente gráfica: *hablar con el entendimiento*.

³⁴⁰ Concepto de Góngora, seguido de otro anónimo.

³⁴¹ Concepto anónimo.

³⁴² *Todos los conceptos que se fundan en la crisis son más gustosos, porque se añade a lo picante del artificio lo picante de la materia.* Concepto anónimo, seguido de una anécdota de Boccalini.

³⁴³ Es circunstancia de tiempo: *No sólo se transforma el caso ya pasado, sino el que ha de suceder, y se hace la transmutación en lo venidero.*

³⁴⁴ Repárese en el primer verso del ejemplo:
Hizo también la transmutación de lo que podía suceder, don Luis de Góngora, y dijo:

*Si eres del amor cautivo,
 Desde aquí puedes volverte,
 Que me pedirán por hurto
 Lo que entendí que era suerte.*

³⁴⁵ Muy semejante a la variante j. Este ejemplo es más complejo. Concepto de Augusto.

Variante n) Corrección (ibid.). ³⁴⁶

³⁴⁶ *Por una artificiosa corrección, convirtió don Luis Carrillo el alivio de su mal en mayor pena. En realidad esta formalidad coincide con la variante f. El ejemplo que allí se da de Jorge de Montemayor es muy semejante a éste. Artificiosa corrección equivale a transposición ingeniosa.*

DISCURSO XVIII. DE LAS PRONTAS RETORSIONES.

Este modo de agudeza requiere la concurrencia de dos partes, cada una de ellas un concepto. La retorsión presupone la existencia de una ingeniosidad anterior, a la que se contesta con ánimo de vencimiento:

SUPERIORIDAD es de discurso no rendirse a la agudeza del que provoca, sino aspirar al vencimiento con otro [concepto] igual y aún mayor. Son venerados, son temidos semejantes ingenios [. . .] en las lides de sutileza (I, 188).

Las retorsiones constituyen, junto con las transposiciones, el quinto orden de conceptos: por transmutación. Aunque son muy similares, cada una tiene su propia formalidad conceptuosa:

Es muy semejante esta especie de concepto a la pasada, aunque tiene su especialidad; consiste en retorcer un dicho o un hecho, sobre el mismo que lo propone, ya motejando, ya alabando; discúrrese de muchas maneras (ibid.).

Variante a) Retorsión de dicho por paridad o correspondencia en circunstancia especial (I, 188-89). ³⁴⁷

³⁴⁷ [Aplicar] lo mismo al actor por paridad o correspondencia de alguna circunstancia especial, por lo cual le compete lo mismo, y aun mejor. Preguntándole Pompeyo a Cicerón, cuando llegó a su campo, que dónde dejaba a su yerno Pisón, marido de Tulia, respondió pronto: "Queda en el campo de su suegro César". Halló la paridad de lo mismo que le oponía, y exprimióla por respuesta.

Variante b) Retorsión de hecho o dicho por alusión ³⁴⁸ a la misma circunstancia ³⁴⁹ (I, 189).

Variante c) Retorsión por alusión en la respuesta ³⁵⁰ a otra cosa equivalente del dicho o hecho (ibid.). ³⁵¹

Variante d) Responder con las mismas palabras de la agudeza primera, confiriéndoles un sentido diferente (I, 189-90).

³⁵²

Variante e) Retorsión por juego de palabras (I, 190). ³⁵³

Variante f) Retorsión por paronomasia (I, 190). ³⁵⁴

Variante g) Retorsión por equívoco (I, 191). ³⁵⁵

³⁴⁸ La agudeza por alusión se estudia en el discurso XILIX. Las variantes b, c, j y l de este discurso participan de la alusión.

³⁴⁹ *Retuércese un hecho, así como un dicho, aludiendo a la misma circunstancia, y descubriendo que corre la misma razón en el sujeto sobre quien se convierte. Se ejemplifica con nítido concepto de Quevedo.*

³⁵⁰ Respuesta, id est: agudeza segunda.

³⁵¹ *Diciendo un tuerto a un corcovado que era bien inclinado, respondió: "Eso es mirarme con buenos ojos". Sigue un segundo ejemplo, muy similar. Gracián aclara que en todos los conceptos de esta serie se encierra alguna forma de correspondencia y correlación proporcional.*

³⁵² *Si esta correspondencia se exprime por las mismas palabras, aunque a diferente sentido, tiene más donosidad. Concepto de León X.*

³⁵³ Nuevo concepto de León X.

³⁵⁴ Concepto atribuido al rey don Sebastián de Portugal.

³⁵⁵ Concepto de Marcial con traducción de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Variante h) Responder a quien zahiere ³⁵⁶ con lo contrario de lo que nota, aplicándole lo mismo a él (ibid.). ³⁵⁷

Variante i) Retorsión de argumento (I, 191-92). ³⁵⁸

Variante j) Retorsión por alusión a contradicción entre dicho y hecho (I, 192). ³⁵⁹

Variante k) Retorsión por crisis maliciosa (ibid.). ³⁶⁰

Variante l) Retorsión por alusión a un tercero y, mediatamente al primero (I, 192-94). ³⁶¹

³⁵⁶ Todos los ejemplos aducidos son motes de faltas. Se podría decir que las retorsiones son una suerte de agudezas malévolas.

³⁵⁷ Anécdota histórica: Así Foción, diciéndole Demóstenes "Mira que los atenienses te han de matar el día que salieren de sí", respondió: "Y a ti, si volvieren en sí". Venció la retorsión, porque si aquél dijo cuando salieren de sí, éste, por lo contrario, cuando volvieren en sí, que es decir mucho más.

³⁵⁸ Hácese argumento con mucha gracia de lo mismo que el contrario opone, y el retorcer el argumento es sutileza plausible. Concepto de Marcial/ Salinas.

³⁵⁹ Hallar repugnancia en lo que dice el que provoca con lo que hace o acostumbra, es grande respuesta, y retuércesele con maliciosa alusión. Concepto de Cicerón.

³⁶⁰ La conversión o transposición [. . .] cuando tercia la malicia crítica, es más agradable. Concepto de Alciato.

³⁶¹ La paridad en que se suele fundar la retorsión para rebatir la censura y aplicar lo mismo no siempre está en el sujeto que nota; puédese hallar en otro, en quien se disimula; de suerte que se puede hacer la retorsión a otro tercero, y después, mediatamente, al primero.

Lo más interesante de esta variedad, no es la formalidad misma, sino que se trata de un extenso fragmento en prosa que adelanta los conceptos por ficción que se estudian en el tratado de la agudeza compuesta. Es concepto compuesto de Boccacini.

Variante m) Retorsión de retorsión (I, 194). ³⁶².

Variante n) Hacer reparo de una crisis y por correspondencia fundar una crisis aún mayor, haciendo la retorsión por un argumento *ad maiorem* (I, 195). ³⁶³

Variante o) Conceder la razón al contrario y retorcer probando que la acusación es mejor que su opuesto (I, 195-96). ³⁶⁴

Variante p) Hacer la retorsión con fundamento en el reparo por desempeño del misterio que encierran las palabras que se oponen (I, 196). ³⁶⁵

³⁶² Esta variedad consta de tres agudezas concatenadas. Concepto de Antonio Hurtado de Mendoza.

³⁶³ Cuando se descubre en el contrario lo mismo que zahiere con exceso, es un artificioso retorcer, porque se arguye de lo menos a que se le concede aquí, a lo más, que se le nota en él. Motejando Domicio Censor a Lucio Craso el haber llorado un lebre l muerto, respondió: "Confieso que tienes tú más valor, pues habiendo enterrado tres mujeres, aun estás por derramar la primera lágrima". Repárese en que la primera parte de este ejemplo no es propiamente agudeza sino mote.

³⁶⁴ Esta variante y la anterior contienen argumentos conceptuosos, especie de agudeza que se estudia en los discursos XXXVI a XXXVIII. Concepto de Marcial/ Salinas.

³⁶⁵ Válese la retorsión del reparo para responder con mayor sutileza, sacando la razón del misterio que encierran las mismas palabras que se oponen. Así uno respondió aquellas palabras misteriosas del Señor, que fueron panegírico a San Juan: Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista; que como la Virgen Madre Inmaculada no cayó, tampoco por eso se levantó, de modo, que más la ilustran a esta Señora exceptuándola, que la notan comprendiéndola.

DISCURSO XIX. DE LA AGUDEZA POR EXAGERACION.

La exageración ³⁶⁶, principio que gobierna el sexto orden de conceptos, comprende los discursos XIX a XXII.

El presente modo de agudeza trasciende los límites de lo posible:

POCO es ya discurrir lo posible, si no se trasciende a lo imposible. Las demás agudezas dicen lo que es, ésta lo que pudiera ser; ni se contenta con eso, sino que se arroja a lo repugnante ³⁶⁷ (I, 197). ³⁶⁸

Gracián define así su formalidad:

Consiste su artificio en un encarecimiento ingenioso, debido a la ocasión, que en las extraordinarias ha de ser el pensar y el decir extraordinario (ibid.). ³⁶⁹

Hay coincidencia con el discurso XVII ("De las ingeniosas transposiciones") en cuanto a que en ambos tipos de concepto la verdad ocupa un lugar secundario: ³⁷⁰

³⁶⁶ *Exageración:* Encarecimiento, ponderación y engrandecimiento de alguna cosa (Aut.)

³⁶⁷ Cfr. discurso XV ("Del careo condicional, fingido y ayudado"): *Es tanta la valentía de algunos ingenios que llegan a discurrir lo que no es* (I, 163). Ya señalamos que *repugnante* es sinónimo de *contradictorio*.

³⁶⁸ Concepto de Horacio.

³⁶⁹ Repárese en que la importancia de las circunstancias especiales es máxima en este tipo de conceptos. Ejemplo de Licurgo.

³⁷⁰ Cfr. (I, 179): *En este linaje de conceptos campea más la sutileza que la verdad.*

No escrupulea en la verdad este género de sutileza, déjase llevar de la ponderación y atiende sólo a encarecer ³⁷¹ *la grandeza del objeto, o en panegiri o en sátira* ³⁷² (I, 197). ³⁷³

Variante a) Encarecimiento por gradación (I, 198). ³⁷⁴

Tras el ejemplo con que se ilustra la primera formalidad mixta de agudeza por encarecimiento, Gracián señala en qué consiste el mecanismo general de los conceptos por exageración:

Fórmase de ordinario el encarecimiento, ensalzando el objeto y ponderando su exceso, en sí o en alguna de sus circunstancias (ibid.). ³⁷⁵

Variante b) Encarecimiento por disminución (I, 198-99). ³⁷⁶

³⁷¹ Es importante notar, como hemos visto en la definición de 'exageración', que este término es sinónimo de ponderación y encarecimiento en el sentido de engrandecimiento.

³⁷² Siempre, el ingenio se manifiesta en dos vertientes antitéticas, la panegírica y la satírica.

³⁷³ Concepto de Lope de Vega.

³⁷⁴ *En la misma verdad puede haber exageración, subiendo de una eminencia en otra el objeto, dándole el aumento por la artificiosa gradación.* Concepto de Fray Gabriel Téllez.

³⁷⁵ Concepto de Góngora.

³⁷⁶ *Otras veces, disminuyendo los términos careados para más realzar el sujeto.*

Muy interesante concepto de Góngora, abundantemente citado por la crítica graciana. Se trata de una estrofa de la Fábula de Polifemo y Galatea. La agudeza reside en los dos últimos versos:

*Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona,
Tanto de frutas ésta la enriquece,*

Variante c) Encarecimientos conglobados por correspondencia y aumento (I, 199). ³⁷⁷

Variante d) Encarecimientos conglobados por argumento ³⁷⁸
(I, 199-200). ³⁷⁹

Variante e) Concepto mixto de encarecimiento y ponderación de dificultad (I, 201-2). ³⁸⁰

Variante f) Concepto mixto de exageración y contraposición (I, 202). ³⁸¹

Variante g) Concepto mixto de exageración y proporción

*Cuanto aquél de racimos la corona.
En carro, que estival trillo parece,
A sus campañas Ceres no perdona,
De cuyas siempre fértiles espigas
Las provincias de Europa son hormigas.*

³⁷⁷ *Salen muy bien algunos encarecimientos conglobados, que digan entre sí correspondencia y vayan en proporción aumentando el objeto y concepto. Ejemplo en latín de Jaime Juan Falcó, traducido por Salinas.*

³⁷⁸ La agudeza por argumento constituye el decimocuarto orden de conceptos. Se estudia en los discursos XXXVI a XXXVIII.

³⁷⁹ *De muchas exageraciones continuadas, hizo argumento uno. Soneto anónimo, seguido de otro de Góngora.*

³⁸⁰ *Mayor sutileza contiene la exageración cuando se forma entre dos extremos; ponderando en cada uno la dificultad, realza mucho la suspensión y la duda de la deliberación a uno de entrambos, y exprímese la oposición, encareciendo el inconveniente que hay en cada uno dellos.*

Los tres procesos mencionados en la descripción del mecanismo de esta variante -suspensión, duda y deliberación- constituyen el decimoséptimo orden de conceptos, por discontinuidad. Se estudian en el discurso XLIV "De las suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas".

Soneto del Infante Carlos, hermano de Felipe IV.

³⁸¹ Emblema de Alciato.

(ibid.). ³⁸²

Variante h) Concepto mixto de exageración e improporción
doble (I, 203). ³⁸³

Variante i) Concepto mixto de encarecimiento y antítesis (I,
202-4). ³⁸⁴

³⁸² Ejemplo anónimo.

³⁸³ Ejemplo anónimo.

³⁸⁴ Ejemplo de Marcial/ Salinas.

DISCURSO XX. DE LOS ENCARDECIMIENTOS CONCEPTUOSOS.

El discurso se abre recordando la distinción entre el arte retórico y el arte de ingenio, señalando el tipo de relación existente entre una y otra disciplina:

SON los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia que echa el esmalte de su artificio. No pasan algunos por concepto el encarecimiento así a secas: dicen no ser más que un hipérbole retórico, sin el picante de la agudeza viva y verdadera (I, 204). ³⁸⁵

Expuesto el primer ejemplo, Gracián indica que es necesaria la presencia de una rara contingencia o circunstancia para poder generar los conceptos por exageración: ³⁸⁶

Requírese, pues, que alguna circunstancia especial dé motivo y ocasión al encarecimiento, para que no sea libremente dicho, sino con fundamento, que es darle alma al concebir (I, 205). ³⁸⁷

Como es habitual, señala que a mayor rareza de la contingencia, mayor el despliegue de ingenio:

³⁸⁵ Concepto de Marcial/ Salinas.

³⁸⁶ Recuérdese que Gracián no siempre pone el mismo énfasis al formular la necesidad de este requisito. Varía según el modo de agudeza tratado.

³⁸⁷ Concepto de Rufo.

Cuanto la circunstancia es más especial y prodigiosa da pie para el encarecimiento mayor (I, 206). ³⁸⁸

Variante a) *Fingir una circunstancia para ayudar* ³⁸⁹ a hacer el fundamento de la exageración (ibid.). ³⁹⁰

Variante b) Concepto mixto de exageración y equívoco (I, 207). ³⁹¹

En este punto del discurso, Gracián interrumpe el inventario de variantes y efectúa un excursu sobre la función y la importancia de las circunstancias especiales en el ámbito de la agudeza por exageración (208-9). ³⁹²

Variante c) Encarecimiento como desempeño de ponderación misteriosa (I, 209-10). ³⁹³

Variante d) Encarecimiento como desempeño de ponderación de

³⁸⁸ Concepto de Felipe Gracián, hermano del autor.

³⁸⁹ La *ayuda* es, junto con el *fingimiento* y la *condición* uno de los tres procedimientos modificativos de la verdad en varios modos de agudeza. Cfr. discursos XV y XXI.

³⁹⁰ Concepto de Marcial/ Salinas.

³⁹¹ Soneto de Lope de Vega.

³⁹² En primer lugar se indica que *toda contingencia rara es lance para exagerar* (I, 208), idea que ilustra un ejemplo anónimo en latín seguido de otro de Góngora, tras lo cual se precisa: *Sin alguno de estos apoyos parece arrojado el encarecimiento, por lo menos libremente dicho y sin fundamento. La circunstancia especial de que se toma pie para discurrir, excusa y aun parece que obliga a la exageración.* Sigue nuevo concepto anónimo, y se señala: *La contingencia en que se repara y se glosa por encarecimiento, ha de ser extraordinaria, y así puede ser extraordinaria también la ponderación.* Se intercala emblema de Alciato, y se insiste: *Hace muy plausible el encarecimiento el ser a la ocasión.* Cierran el excursu conceptos de Rufo y Floro.

³⁹³ Conceptos de Góngora y Plinio.

dificultad o contradicción (I, 210-12). ³⁹⁴

Variante e) Concepto mixto de reparo en contingencia especial y desempeño por encarecimiento (I, 212). ³⁹⁵

Variante f) Conceptos mixtos de reparos de contradicción y desempeño por encarecimiento (I, 212-13). ³⁹⁶

Variante g) Reparo no explícito y salida por exageración (I, 213). ³⁹⁷

Variante h) Concepto mixto de encarecimiento y proporción dobles (ibid.). ³⁹⁸

³⁹⁴ Conceptos de Marcial/ Salinas y un segundo, muy extenso, de Boccalini que es agudeza compuesta.

³⁹⁵ Concepto de Lope de Vega.

³⁹⁶ Se aducen diversos ejemplos.

³⁹⁷ Concepto de Rufo.

³⁹⁸ *Exagerar con correspondencia y proporción entre dos términos careados, encreciendo el extremo del uno y del otro, hace el concepto doblado.* Concepto de Marcial/ Salinas.

DISCURSO XXI. DE LOS ENCARRECIMIENTOS CONDICIONALES, FINGIDOS
Y AYUDADOS.

Al igual que ocurriera con las paridades (cuarto orden de conceptos), los encarecimientos (sexto orden de conceptos) son susceptibles de modificación en virtud de la condición, el fingimiento y la ayuda ³⁹⁹. Gracián se refiere a estas formalidades como *modos*. ⁴⁰⁰

La modalidad o sentido modificativo de estos tres procedimientos consiste en contrarrestar o aminorar la exageración. Con estas palabras se abre el discurso:

LO que unas veces se arroja la exageración, otras veces se detiene ⁴⁰¹ y se modera, que como de sí es tan sobresaliente, necesita en algunas ocasiones de templarse, y aunque dice mucho, pero no todo lo que iba a decir (I, 213-14).

Variante a) Suspensión del encarecimiento (I, 214). ⁴⁰²

³⁹⁹ Cfr. n. 5 al comentario del discurso XX.

⁴⁰⁰ Cfr. (I, 215): *El modo de encarecer condicional es muy usado en este género de agudeza.*

⁴⁰¹ Este *detenerse* es un modo de suspender el ánimo. Cfr. n. 15 al comentario del discurso XIX.

⁴⁰² El ejemplo responde a la descripción que se acaba de dar. Es concepto de Góngora: *...dice mucho, pero no todo lo que iba a decir; desta suerte cantó don Luis de Góngora:*

*Yerbas le aplica a sus llagas,
Que si no sanan entonces,
En virtud de tales manos,
Lisonjean sus dolores.*

Variante b) Falsa suspensión del encarecimiento
(ibid.). ⁴⁰³

Variante c) Concepto mixto de encarecimiento e ilación (I,
214-15). ⁴⁰⁴

Variante d) Encarecimiento condicional simple (I, 215). ⁴⁰⁵

Variante e) Encarecimiento condicional en las circunstancias
(ibid.). ⁴⁰⁶

Variante f) Encarecimiento condicional contingente (I,
215-16). ⁴⁰⁷

⁴⁰³ Parece que se detiene otras veces, y dice mucho más de lo que significa: deste modo encareció Marcial lo agigantado de Claudia:

*Summa Palatini poteras aequare Colossi
Si fieres brevior, Claudia, sexquipedem.*

Sigue la traducción de Salinas y un segundo ejemplo ilustrativo de la misma variante, concepto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁴⁰⁴ La razón que se da sirve tal vez de disculpa al encarecimiento, y juntamente de apoyo. Concepto anónimo. Los conceptos por ilación se estudian en el discurso XXXVIII.

⁴⁰⁵ Así el divino Dionisio exprimió la milagrosa belleza y el sobrehumano decoro [. . .] de María; [. . .] dijo que si la Fe no le asistiera, guiándole al conocimiento del verdadero Dios, que se equivocara en su Madre Santísima.

⁴⁰⁶ La condición ayuda como circunstancia, que se deseaba para la exageración. "Echa agua, dijo Marcial, y verás, que nadarán luego esos peces", tan al vivo estaban metidos.

*Artis Phidiacae, toreuma clarum,
Pisces aspicias, adde aquam, natabunt.*

⁴⁰⁷ Apenas se diferencia de la variante anterior: *Puédense también poner condicionalmente las contingencias para fundar el encarecimiento* [. . .] Apuleyo, poniendo en le centro de aquel atrio tan bien descrito a la diosa de la caza, llegando a describir los lebreles, dice que si acaso ladrara por allí cerca alguno verdadero, creyera el más atento que salía el ladrido de las gargantas de los mármoles. (Gracián transcribe un largo fragmento en prosa, en latín).

Variante g) Encarecimiento por negación enfática (I, 216). ⁴⁰⁸

Variante h) Condicional contrafáctico (I, 216-17). ⁴⁰⁹

Variante i) Encarecimientos condicionales conglobados (I, 218). ⁴¹⁰

Variante j) Circunstancia o contingencia fingida (ibid.). ⁴¹¹

Variante k) Encarecimiento fingido y aplicado por

⁴⁰⁸ A fin de aclarar esta formalidad, reproduzco el comentario de Gracián así como el ejemplo de Escalígero con que se ilustra la variante: *Lo que se pone algunas veces por condición, otras al contrario, se exprime por negación. Así Julio César Escalígero, que es uno de los ingeniosos, y sus obras dignas de la más selecta biblioteca, introduce a la gran Menfis diciendo:*

Africa cur posita est vobis pars tertia mundi?
Tertia quando Orbis pars ego sola forem.

En el castellano, don Manuel Salinas:

*Muy mal el orbe reparte,
Quien hace Africa tercera,
No viendo, que yo pudiera
Ser esa tercera parte.*

⁴⁰⁹ *Llega a tanto el encarecimiento, que se atreve a lo imposible; esto es que pone por condición una imposibilidad. Cfr. las palabras iniciales del discurso XIX ("De la agudeza por exageración"): Poco es ya discurrir lo posible, si no trasciende a imposible. Concepto anónimo tomado de un sermón seguido de un epigrama latino de Falcón traducido por Salinas.*

⁴¹⁰ *Acontece también que la misma condición es la exageración, y en ella consiste la sutileza. Conglobólas [. . .] Lope de Vega. Sigue soneto ilustrativo de este autor.*

⁴¹¹ *Se inicia la serie de variantes que ilustran los encarecimientos fingidos: Ayúdanse los encarecimientos, ordinariamente, de la artificiosa ficción, de muchas maneras. Emblema de Alciato.*

prosopopeya (I, 218-19). ⁴¹²

Variante l) Fingimiento del suceso y sus circunstancias para fundar mejor la exageración (I, 219). ⁴¹³

Variante m) Ficción de afectos ⁴¹⁴ ajenos (I, 219-20). ⁴¹⁵

Variante n) Ficción de afecto en sí mismo (I, 220). ⁴¹⁶

⁴¹² Concepto de Marcial/ Salinas.

⁴¹³ Concepto de Góngora.

⁴¹⁴ El discurso XLII ("De la agudeza por contradicción y repugnancia en los afectos, y sentimientos de ánimo") explora este ámbito.

⁴¹⁵ *Hasta en los otros se fingen los afectos, el engaño, la credulidad imposible para más exagerar.* Se ilustra con concepto de Ausonio. Siguen una subvariante, prácticamente idéntica a la anterior, que se ilustra con concepto de Góngora.

Para esta variante y la siguiente, cfr. la variante r del discurso XXVI.

⁴¹⁶ Concepto de Luis Carrillo y Sotomayor.

DISCURSO XXII. DE LAS PONDERACIONES JUICIOSAS, CRITICAS Y SENTENCIOSAS POR EXAGERACION.

El presente discurso estudia el funcionamiento de tres tipos de formalidades (las ponderaciones juiciosas, críticas y sentenciosas) dentro del orden de los conceptos por exageración.⁴¹⁷

El párrafo inicial del discurso enlaza directamente con las últimas variantes registradas en el discurso anterior, todas las cuales se movían en el ámbito de los afectos.⁴¹⁸ Gracián establece una estrecha conexión entre este ámbito (que depende de la voluntad y no del entendimiento) y el recurso ingenioso de la exageración:⁴¹⁹

ASI como el ingenio en los grandes objetos no satisface, sino con un relevante encarecimiento, así en la voluntad suele ser tanta la intensión del afecto que no se satisface con menos que con una exagerada ponderación (I,

⁴¹⁷ La agudeza crítica constituye el octavo orden de conceptos y se estudia en los discursos XXVI a XXVIII. La agudeza sentenciosa constituye el noveno orden de conceptos, y se estudia en los discursos XXIX, XXX y XLIV. El conjunto de los dos órdenes constituye el ámbito de la agudeza prudencial.

⁴¹⁸ Este discurso se ocupa de los aspectos más sublimes de la pasión amorosa. El discurso XXIV explora su carácter contradictorio.

⁴¹⁹ Otro tanto hará más adelante en relación con la paradoja, que es subespecie de exageración. Cfr. (I, 226): *[Las paradojas] tienen por fundamento el mismo que los encarecimientos ingeniosos, porque son especie de exageración, y la más extravagante y sobresaliente.*

220-21). ⁴²⁰

Variante a) Concepto mixto de agudeza sentenciosa y exageración (I, 221). ⁴²¹

Variante b) Concepto mixto de ponderación juiciosa ⁴²² y exageración (I, 121-22). ⁴²³

Variante c) Concepto mixto de paridad y exageración (I, 122). ⁴²⁴

Cierra el discurso un soneto de Bartolomé Leonardo de

⁴²⁰ Soneto de Camoes. Repárese en que todos los conceptos de este discurso son sonetos, salvo una estancia de una canción del propio Camoes. Las ponderaciones juiciosas, críticas y sentenciosas se ocupan de temas sublimes y requieren un formato acorde.

⁴²¹ Esta variante la ilustra el soneto de Camoes antes ejemplificado. Dice Gracián de este autor: *Fue extremado en estos encarecimientos este gran poeta* Cfr. (I, 221). Los dos versos finales del soneto son de naturaleza sentenciosa. Sigue un segundo ejemplo del poeta portugués en el que no hay más recurso que la hipérbole amorosa (ibid.)

⁴²² Las ponderaciones juiciosas son uno de los tres tipos de crisis. Se estudian en el discurso XXVIII.

⁴²³ Soneto de Garcilaso (*Pensando que el camino iba derecho*). Transcribo la opinión que le merecen a Gracián asunto, composición y autor: *El miserable estado a que llega un hombre que se deja llevar de la tiranía de sus pasiones, lo exageró con la dulzura y agudeza que suele, el nunca bastantemente celebrado Garcilaso, en este profundo y grave epigrama*. Gracián transcribe en cursiva los versos que contienen hipérbole en los afectos.

⁴²⁴ *Fórmanse por paridad con otro extremo, y el sumo en aquel grado estas ponderaciones, y aun después de hecho el careo se exagera el exceso que hace el sujeto comparado al término.*

Tres sonetos ilustran esta variante, uno de Jerónimo de Mora, otro de Góngora (*Aún encareció más don Luis de Góngora, y después de haber adelantado los celos al infierno, da la razón ingeniosa* [I, 223]) y un tercero de Luis Carrillo (*Por otra paridad, arguyendo con el ejemplo, formó una valiente exageración don Luis Carrillo* [ibid.])

⁴²⁵ No advertimos en él más formalidad que la hipérbole del segundo terceto, por lo que no lo registramos como variante. Muchas veces Gracián pone fin a los discursos transcribiendo una composición que él tiene en alta estima e ilustra adecuadamente el recurso estudiado.

DISCURSO XXIII. DE LA AGUDEZA PARADOJA.

Recurso en el que se funda el séptimo orden de conceptos. ⁴²⁶ Gracián las presenta así:

SON las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario, y más de ingenio, alguna vez se recibe bien; en ocasiones grandes ha de ser el pensar grande (I, 224).

⁴²⁷

Los dos rasgos más sobresalientes de las paradojas son la dificultad y la improbabilidad:

Funda soberanía el entendimiento, como potencia real en levantar criaturas, digo en acreditar dificultosas opiniones, y menos probables. Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos. Consisten en una propuesta tan ardua como extravagante (I, 225). ⁴²⁸

Para constituirse en concepto requieren el fundamento de alguna circunstancia especial:

Para el concepto paradojo se requiere también el fundamento de alguna circunstancia especial, que favorezca y

⁴²⁶ Aunque las paradojas son especie de exageración, como señalamos un poco más abajo, (cfr. I, 226), Gracián las considera orden propio de conceptos y dedica tres discursos a su estudio.

⁴²⁷ Sigue una larga serie de ejemplos de paradojas.

⁴²⁸ Soneto de asunto amoroso de Antonio Hurtado de Mendoza. El amor, objeto exclusivo del discurso siguiente, es aquí un tema más.

dé ocasión al extravagante discurso (I, 226). ⁴²⁹

Las paradojas son especie de exageración:

Tienen por fundamento estas agudezas el mismo que los encarecimientos ingeniosos, porque son especie de exageración, y la más extravagante y sobresaliente (ibid.).

Es necesaria la presencia de una contingencia especial que dé pie al concepto paradójico:

Hácese, pues, reparo en alguna contingencia rara, en alguna circunstancia especial, y tómate della ocasión para el atrevido discurrir (ibid.). ⁴³⁰

Variante a) Paradoja con fundamento en agudeza nominal (I, 227). ⁴³¹

Variante b) Dar por razón de la paradoja la contingencia que dio pie a la misma (I, 227-28). ⁴³²

Variante c) Paradoja en el reparo y en el desempeño

⁴²⁹ Concepto de Jerónimo de Florencia.

⁴³⁰ Conceptos de San Francisco Javier y Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁴³¹ *La correspondencia del nombre es gran apoyo para fundar todo concepto.* Se aduce ejemplo de Felipe Gracián, hermano del autor, tras el cual se insiste una vez más en la necesidad de que haya alguna circunstancia especial que dé pie al concepto. El motivo de esta insistencia es la naturaleza contingente de las paradojas, cuya rareza hay que justificar fundadamente: *Dase por razón del encarecimiento paradojo aquella especialidad, de que tomó pie el ingenio, para que no parezca libremente dicha y sin apoyo; de aquí es que el atento, luego pregunta, al oír la extravagancia del pensar, ¿en qué se funda? Y si no hay razón, no se gradúa por sutileza, sino por ligereza (I, 227-28).* Cfr. también la variante siguiente.

⁴³² Se ejemplifica con epigrama de Escalígero y la traducción que del mismo hace el canónigo Salinas.

(I, 228-29). ⁴³³

Variante d) Paradoja ayudada (I, 229-30). ⁴³⁴

Variante e) Concepto mixto de paradoja y proporción (I, 230). ⁴³⁵

Variante f) Concepto mixto de paradoja e improporción (ibid.). ⁴³⁶

Variante g) Concepto mixto de paradoja y agudeza de acción (I, 230-31). ⁴³⁷

Variante h) Paradojas prudenciales en la filosofía moral (I, 231-33). ⁴³⁸

Variante i) Paradojas por ficción (I, 233-35). ⁴³⁹

⁴³³ *A un reparo extravagante se le debe un desempeño igual, pero bien fundado; y cuando la razón sutil lo afianza, aunque se desmande en paradoja, será plausible. Vuelve a servirse de un ejemplo de su hermano, el predicador Felipe Gracián.*

⁴³⁴ *Déjase algunas veces llevar el discurso de la grandeza del objeto y aunque no haya tanto fundamento, lo suple la sutileza de la ponderación. Sigue soneto de Garcilaso.*

⁴³⁵ Concepto de un orador anónimo.

⁴³⁶ Concepto de Luis Vélez de Guevara.

⁴³⁷ *Hay acciones también extraordinarias, y la razón que dellas dan sus autores suele ser mucho más. Anécdota protagonizada por Luis IX de Francia.*

⁴³⁸ *En la filosofía moral hay algunas paradojas muy plausibles. Gracián se demora en varios ejemplos extensos.*

⁴³⁹ Esta variante enlaza con la anterior, de la que es ampliación y adelanta el extenso tratamiento que se dará a las ficciones en el tratado segundo, de la agudeza compuesta. El ejemplo aquí aducido es un cuento de don Juan Manuel.

Variante j) Paradojas por invención (I, 235). ⁴⁴⁰

Variante k) Paradojas prudenciales en la política (I, 235-36). ⁴⁴¹

Variante l) Paradojas prudenciales en la filosofía natural (I, 236). ⁴⁴²

Concluye el discurso con una reflexión acerca de la naturaleza de este tipo de agudeza:

Las paradojas han de ser como la sal, raras y plausibles, que como son opiniones escrupulosas, y así desacreditadas, no pueden dar reputación; y muchas arguyen destemplanza en el ingenio, y si en el juicio, peor (II, 236). ⁴⁴³

⁴⁴⁰ El comentario del autor a esta variante es muy breve. En Gracián las nociones de fingimiento e invención son muy próximas. La serie de variantes que se inicia con la alusión a la filosofía moral apunta a un complejo problema que desde una perspectiva actual se puede caracterizar como una reflexión teórica sobre los orígenes y la naturaleza de la ficción narrativa, idea que hay que manejar con suma cautela, a riesgo de incurrir en anacronismos y deformaciones. Gracián, en su intento de codificar toda la literatura desde la óptica del ingenio barroco, se tropieza con cuestiones que tardarán a veces siglos en abordarse desde una perspectiva literaria científica. Cuando nosotros contemplamos su esfuerzo, lo hacemos con un largo bagaje de tradiciones críticas que hay que evitar proyectar sobre él. El sentido de nuestro trabajo es reconstruir (y cuando fuere preciso reordenar) su labor desde sus propios presupuestos.

⁴⁴¹ *En la política, si no a la plática se permitan a la especulación y disputa. Siguen varios ejemplos.*

⁴⁴² Lo más interesante de las variantes *h* a *l* no es su formalidad sino su adscripción a distintos campos del saber.

⁴⁴³ Cfr. Oráculo Manual.

DISCURSO XXIV. DE LOS CONCEPTOS POR UNA PROPUESTA
EXTRAVAGANTE Y DE LA RAZON QUE SE DA DE LA PARADOJA.

Desde un punto de vista formal, los conceptos estudiados en el presente discurso no difieren de los del precedente.⁴⁴⁴ Unos y otros constan de una propuesta paradójica seguida una razón que la explica. La diferencia es más bien de orden temático. Los ejemplos aquí estudiados tienen por asunto la pasión amorosa. El discurso se abre con las siguientes palabras:

*A este linaje de conceptos dieron nuestros antiguos [sic] españoles la palma de la sutileza. Usáronlo muchos, como se ve en sus obras, más ingeniosas que limadas (I, 236).*⁴⁴⁵

Como en el anterior, también en este modo de agudeza, las dos partes constitutivas del concepto participan de la improbabilidad y la dificultad. A veces la explicación es tan paradójica como el reparo:

⁴⁴⁴ Cfr. (I, 246): *Esta especie de conceptos participa de la pasada.*

⁴⁴⁵ Concepto de Lope de Sosa. Los ejemplos de concepto dados en este discurso proceden en su casi totalidad de cancioneros españoles (y a veces portugueses) del siglo XV.

Muchos de los autores ejemplificados son muy poco conocidos. Se ha hablado bastante de las desigualdades de calidad de la antología graciana que es la Agudeza. Repárese, no obstante, en el comentario del propio autor respecto de que ciertas obras son *más ingeniosas que limadas*. Muchas veces Gracián incorpora ejemplos no por su calidad literaria, sino porque ilustran adecuadamente los mecanismos ingeniosos que aísla.

Consiste su artificio ingenioso en una proposición, que parece dura y no conforme al sentir, y dase luego la razón, también extravagante y tal vez paradoja (I, 236). ⁴⁴⁶

Variante a) Paradojas repugnantes (I, 237-240). ⁴⁴⁷

Variante b) Proposición repugnante y paradoja (I, 239). ⁴⁴⁸

Variante c) Razón repugnante y paradoja (I, 240). ⁴⁴⁹

Variante d) Paradoja y repugnancia tanto en la propuesta

⁴⁴⁶ Siguen un ejemplo del comendador Escribá, otro anónimo. Los dos corresponden a la formalidad que hemos registrado como variante a.

⁴⁴⁷ Se da una larga serie ejemplificativa de conceptos que incluyen las modalidades de paradoja y contradicción de los que dice el autor: *Son estos conceptos unos agudísimos sofismas para declarar con una extravagante exageración el sentimiento del alma.* Se aducen dos ejemplos de Diego de Fuentes, uno del portugués Diego de Brandán, dos de Pedro de Cartagena, uno de Carlos de Guevara, uno anónimo, y uno de Nicolás Núñez. El siguiente ejemplo, de Garci Sánchez de Badajoz, aunque también es paradoja repugnante, incluye una formalidad específica (la paradoja se ubica en la primera parte del concepto), por lo que lo registramos como variante b. A su vez, el ejemplo que registramos como variante c ilustra la formalidad complementaria (la paradoja se ubica en la segunda parte del concepto). Cierra la serie la variante d, mixta de las dos anteriores.

⁴⁴⁸ He aquí el ejemplo de Garci Sánchez de Badajoz:

*Tan contento estoy de vos,
Que estoy de mí descontento,
Porque no me hizo Dios
A vuestro contentamiento.*

⁴⁴⁹ Concepto de Diego de Castro:

*La vida, que jamás deja
Sin queja quien más la quiere,
El que más lejos se aleja,
No vive, mas nunca muere.*

como en la razón que se da de la misma. (ibid.). ⁴⁵⁰

Antes de finalizar la serie de conceptos mixtos de contradicción y paradoja comenta Gracián:

Tienen estos pensamientos de sutiles y primorosos lo que tienen de metafísicos, y como incluyen una repugnante imposibilidad, comúnmente piden mucha atención para ser percibidos, cuanto más para ser concebidos (ibid.). ⁴⁵¹

Variante e) Sustituir la razón de la paradoja por una hipérbole (ibid.). ⁴⁵²

Variante f) Paradoja hiperbólica (I, 241). ⁴⁵³

Variante g) Anteponer la razón al encarecimiento (I, 241-42). ⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Concepto de Diego de San Pedro:

*El mayor bien de quereros,
Es querer un no quererme,
Pues procurar de perderos,
Será perder el perderme.*

⁴⁵¹ Cierra la serie un ejemplo anónimo:

*Lo más padezco, que más
No pueden mi mal crecer,
Pues no hay más que padecer,
y aun eso padezco más.*

⁴⁵² En vez de la razón que se suele dar a la proposición extraordinaria, añadió éste más exageración, diciendo:

*Sólo el silencio testigo
Ha de ser de mi tormento,
Y aun no cabe lo que siento
En todo lo que no digo.*

⁴⁵³ Se solapa con la variante anterior. Se aducen tres ejemplos.

⁴⁵⁴ Puede preceder la razón al encarecimiento, aunque de ordinario le sigue y lo confirma. Es subvariante del tipo

Variante h) Encarecimiento paradójico condicional (I, 242). ⁴⁵⁵

Variante i) Concepto mixto de paradoja y correspondencia (ibid.). ⁴⁵⁶

Variante j) Concepto mixto de paradoja y paridad (ibid.). ⁴⁵⁷

Variante k) Concepto mixto de paradoja y paronomasia (I, 242-43). ⁴⁵⁸

Variante l) Concepto mixto de paradoja e improporción (I, 243). ⁴⁵⁹

Variante m) Paradoja pura (I, 243-44). ⁴⁶⁰

anterior.

⁴⁵⁵ *La condicional tiene también aquí lugar con ventaja; y cuando parece que había de templar el exceso de la exageración, lo aumenta. Concepto de Nicolás Núñez.*

Con esta variante se cierra la serie de las paradojas hiperbólicas (Variantes e a h):

⁴⁵⁶ *Declaró don Luis de Góngora la exageración, por una agradable correspondencia:*

*Bien podréis salir desnudo,
Pues mi llanto no os ablanda,
Que tenéis de acero el pecho
Y no habéis menester más armas.*

⁴⁵⁷ Concepto de Garci Sánchez de Badajoz.

⁴⁵⁸ Concepto anónimo.

⁴⁵⁹ Concepto del conde de Salinas.

⁴⁶⁰ *Por sí sola, aunque no se socorra de otras agudezas, campea mucho esta especie por la valentía de la ponderación encarecida. Concepto del Almirante de Castilla.*

Variante n) Paradoja disonante (I, 244). ⁴⁶¹

Variante o) Paradoja panegírica (I, 245). ⁴⁶²

Variante p) Paradoja crítica (I, 245-46). ⁴⁶³

Concluye el discurso un soneto ornamental. ⁴⁶⁴

⁴⁶¹ *No siempre se requiere que la propuesta sea repugnante, basta que diga alguna disonancia.* La diferencia es de grado. Todas las variantes inventariadas hasta ahora incluían contradicción. Concepto de Antonio Hurtado de Mendoza.

Siguen dos ejemplos que no corresponden a ninguna formalidad nueva, uno es una paradoja repugnante y otro una paradoja por exageración.

⁴⁶² Esta variante y la siguiente son una especie de apéndice al discurso. Se trata de dos ejemplos que no son de asunto amatorio. Escribe aquí Gracián:

No sólo los grandes sentimientos del ánimo son materia deste modo de discurrir, pero los encomios también. Se aduce epigrama de Marcial/Salinas. Cfr. variante g del discurso XXVI.

⁴⁶³ Crisis y panegiris son modos complementarios. Concepto de Juan Bautista de Avila.

⁴⁶⁴ *Selle su autoridad y encomio este sutilísimo epigrama del Cisne Cortesano* [Antonio Hurtado de Mendoza].

DISCURSO XXV. DE LOS CONCEPTOS EN LOS QUE SE PONE ALGUN DICH O HECHO DISONANTE, Y SE DA LA EQUIVALENTE Y SUTIL RAZON.

Es este un discurso de límites imprecisos, en el que Gracián estudia los conceptos aquí aislados como si se trataran de entidades híbridas entre los reparos y las paradojas. El título anuncia que se estudiarán tanto los dichos como los hechos disonantes. Técnicamente, la disonancia es un grado anterior a la contradicción.⁴⁶⁵

TODA agudeza que participa de razonamiento y de discurso⁴⁶⁶, es más ingeniosa, porque es asunto de la más noble acción del ánimo. Consiste el artificio destos conceptos en una propuesta dificultosa y a veces contraria a verdad; dase luego la razón, que con sutileza parece que

⁴⁶⁵ La variante n del discurso XXIV registra una propuesta extravagante por disonancia, en lo que supone un adelanto del contenido del presente discurso. Podrían diferenciarse los conceptos estudiados en este discurso y el anterior diciendo que aquéllos contienen una propuesta extravagante por repugnancia o contradicción y éstos por disonancia. La diferencia es idéntica a la que se da entre los reparos de dificultad (cfr. discurso VII) y los reparos de contrariedad (cfr. discurso VIII).

El origen de muchas de las composiciones que se aducen como ejemplo (los cancioneros del siglo XV) y el tema (los enrevesamientos y complicaciones de la pasión amorosa) ponen de relieve que hay una clara continuidad entre los discursos que se ocupan de la extravagancia paradójica y la disonante, lo cual justifica que Gracián sitúe este discurso en un grupo común con los dos anteriores.

⁴⁶⁶ La disonancia o dificultad es forma de reparo, y los reparos son subespecie de raciocinación. Cfr. mapa del discurso III.

satisface (I, 247). ⁴⁶⁷

A continuación se describen las dos partes de este modo de concepto:

La propuesta siempre ha de ser algo dura y que cause reparo; llega después la solución esperada y la desempeña (ibid.). ⁴⁶⁸

Gracián señala cuál es a su criterio la diferencia entre este tipo de agudeza y la anterior:

Diferénciase esta agudeza de la pasada en que no es la proposición paradójica, como en aquélla; basta que sea dificultosa y disonante (I, 248). ⁴⁶⁹

La diferencia de grado va acompañada de una diferencia de cualidad. Contrariamente a lo que se hizo con las paradojas, aquí no se insiste en la importancia de la contingencia sino en la del reparo:

Siempre es menester que haya reparo en lo que se propone y que parezca dificultoso, para que la razón salga más y campee (ibid.). ⁴⁷⁰

Sigue un elogio de la dificultad:

Cuanto más disonante es la propuesta, si después la razón la desempeña, es más agradable el concepto...

⁴⁶⁷ Concepto de Marcial/ Salinas.

⁴⁶⁸ Se aducen dos ejemplos, uno anónimo y otro de Juan Rufo.

⁴⁶⁹ Concepto de Juan de Tapia.

⁴⁷⁰ Soneto de Lope de Vega.

(ibid.). ⁴⁷¹

Variante a) Contradicción circunstancial en la propuesta (I, 248-49). ⁴⁷²

Variante b) Desempeño de propuesta extravagante dificultosa por encarecimiento (I, 249). ⁴⁷³

Variante c) Desempeño por retorsión (I, 249). ⁴⁷⁴

Variante d) Concepto mixto de disonancia y correspondencia (I, 251). ⁴⁷⁵

Variante e) Concepto mixto de disonancia y equívoco (ibid.). ⁴⁷⁶

Variante f) Concepto mixto de disonancia y retruécano (ibid.). ⁴⁷⁷

⁴⁷¹ ... como éste:

*Los contentos huyo dellos,
Pues no me vienen a ver
Mas que por darme a entender
Lo que se pierde en perdellos.*

⁴⁷² Cuando la propuesta dice contrariedad con lo pasado y se opone a las circunstancias, es menester una relevante salida que la desempeñe. Soneto de Garcilaso.

⁴⁷³ Ejemplos de César y Góngora.

⁴⁷⁴ Conceptos de Marcial/ Salinas, Esopo y Salas Barbadillo.

⁴⁷⁵ Concepto de Villamediana:

*Vivirás, laurel, exento,
aun a los rayos de Jove,
que no es bien sienta otras llamas
quien resistió mis ardores.*

⁴⁷⁶ Conceptos anónimo y de Rufo.

⁴⁷⁷ Ejemplo de Nicolás Núñez.

Variante g) Razón antepuesta (I, 251-52). ⁴⁷⁸

Variante h) Razón condicional (I, 252-53). ⁴⁷⁹

Variante i) Propuesta extravagante antecedente (ibid.). ⁴⁸⁰

Variante j) Concepto mixto de propuesta extravagante por dificultad y crisis juiciosa (I, 254). ⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Conceptos del Comendador Escribá, Conde de Villamediana, Conde de Ureña y Diego López de Haro.

⁴⁷⁹ Conceptos de Diego de Velasco y Alonso de Córdoba.

⁴⁸⁰ Se trata en realidad de la modalidad base del discurso: *Lo común es ir primero la proposición*. Concepto de Jorge Manrique. Gracián señala que el orden de los elementos del concepto es indiferente: *unas veces se antepone y otras se posponen; lo que importa es que sea ingeniosa*. Siguen un ejemplo de Alonso de Cartagena y un breve excursus a modo de disputa entre modernos y antiguos:

Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas; que aquéllas todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo, y así, no tienen tanto fruto de agudeza.

Siguen conceptos adicionales de Diego de San Pedro y el duque de Medina Sidonia.

⁴⁸¹ *También es crítica esta agudeza, dando con su extravagante calificar mucho gusto a las mentes juiciosas*. Sigue ejemplo de Antonio Gracián, tío del autor.

Nótese que el discurso se cierra adelantando el siguiente orden de conceptos, que constituyen el ámbito de la agudeza crítica.

DISCURSO XXVI. DE LA AGUDEZA CRITICA Y MALICIOSA.

El párrafo último del discurso anterior anunciaba el octavo orden de conceptos: la agudeza crítica. Su estudio comprende los discursos XXVI a XXVIII. Hay tres tipos de crisis: maliciosas, irrisorias y juiciosas. Gracián le asigna un discurso a cada una. Abre el presente discurso un epigrama de Marcial, con traducción de Salinas, que sirve de ilustración a todo el modo de la *crítica sutileza* (I, 254-55). ⁴⁸²

Concurren en este tipo de conceptos dos formalidades: la primera es una acción que es difícil de interpretar, la cual ejecuta un primer sujeto; la segunda requiere la intervención de un segundo sujeto, que la descifra:

Consiste su artificio en glosar, interpretando, adivinando, torciendo, y tal vez inventándose la intención, la causa, el motivo del que obra, ya a la malicia, que es lo ordinario, ya al encomio (I, 255). ⁴⁸³

Hay que emparentar este modo de agudeza con las retorsiones (discurso XVIII), por cuanto que como aquéllas,

⁴⁸² Dice Gracián del concepto que inaugura el discurso:
Sea recomendación desta gran obra del ingenio, que aquellos dos máximos censores, Tácito en la prosa y Marcial en el verso, entre todas las demás especies de agudeza, a ésta dedicaron su gusto y en ella libraron su eminencia. Sutileza maliciosa, crítica, intencionada, al fin, todo superior gusto la estima, porque lastima (I, 255).

⁴⁸³ Elogio y ejemplo de Tácito, a quien se aludió como el igual de Marcial en la prosa. Cfr. nota 1. Las crisis maliciosas son agudezas de acción.

su estructura consiste en una agudeza doble, es decir cada elemento constitutivo del concepto total es en sí mismo también concepto:

Así como el obrar con artificio y con refleja⁴⁸⁴ nace de ventaja de ingenio, así el descubrir ese artificio, y el notarlo, es sutileza doblada (I, 256).⁴⁸⁵

La primera parte de estos conceptos es una agudeza de acción, la segunda consiste en la crisis maliciosa propiamente dicha:

Es menester que haya artificio y destreza en el que obra, ya verdadero, ya interpretado⁴⁸⁶, y el notar aquella arte y segunda intención sutil con que obra, es la crítica agudeza (I, 257).⁴⁸⁷

Variante a) La agudeza de acción es fingida (I, 257-58).⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ Este tipo de conceptos se articula en torno a la idea de *intención ajena*, que normalmente va oculta, y el ingenio ha de descifrar. Para la intención cifrada, existe un término muy característico en la obra de Gracián: *refleja*, que el Diccionario de Autoridades define así: *Reflexa: Cautela o segunda intención, que se lleva para algún intento.*

⁴⁸⁵ Ilustra el comentario un concepto de Marcial, a quien Gracián llama *brújula deste maleante, ingeniosísimo rumbo*. Al comentar el concepto, caracteriza así el autor la formalidad de la agudeza maliciosa: *todo el artificio de esta agudeza consiste en descubrirle la malicia artificiosa al que obra, y sabérsela ponderar*. Sigue concepto de Góngora.

⁴⁸⁶ *Interpretado* tiene aquí el sentido de *fingido*. Cfr. nota 7.

⁴⁸⁷ Soneto de Lupericio Leonardo de Argensola.

⁴⁸⁸ *Da a veces más gusto el fingir el artificio en la acción que exprimir el que se halla, ya por la novedad de la intención que se descubre, ya por la sutileza con que se finge*. La dualidad que subyace a estos conceptos es verdad/

Variante b) Fingir dos reflejas por equívoco (I, 258). ⁴⁸⁹

La agudeza crítica es también contingente y requiere el fundamento de una circunstancia especial:

Estos pensamientos siempre van a la ocasión, glosando la contingencia del suceso, y así tienen más de agrado. Cuando se pone la malicia en alguna circunstancia especial, se discurre con más fundamento (ibid.). ⁴⁹⁰

Variante c) Concepto mixto de reparo y crisis maliciosa (I, 259-60). ⁴⁹¹

Variante d) Fingir la refleja (I, 260). ⁴⁹²

Variante e) Concepto mixto de correspondencia y crisis (I, 260-61). ⁴⁹³

Variante f) Concepto mixto de correspondencia,

ficción. Concepto de Gelio, traducido por Salinas.

⁴⁸⁹ *Puédese maliciar a dos vertientes, equivocando la intención, y dóblase entonces la sutileza, porque se fingen dos motivos, ingenioso cada uno.* Concepto de Camões.

⁴⁹⁰ Siguen dos ejemplos uno verdadero de Lope de Vega, y otro fingido de Juan Rufo. Se diferencia el segundo ejemplo de lo que hemos registrado como variante a en el énfasis que aquí se hace en la circunstancia especial.

⁴⁹¹ *Llega al mayor primor de su sutileza este concepto, cuando cae sobre el reparo; pondérase la desproporción del objeto y luego se le da salida por una maliciosa crisis.* Concepto de Marcial/Salinas.

⁴⁹² La relación entre la crisis y la ficción es muy estrecha. Todas las variantes inventariadas hasta ahora contienen algún elemento ficticio. Gracián ejemplifica esta variante con varias ficciones breves en prosa.

⁴⁹³ Se da como ejemplo un epitafio de Quevedo.

encarecimiento y crisis (I, 261). ⁴⁹⁴

Variante g) Crisis al encomio por ficción (ibid.). ⁴⁹⁵

Variante h) Crisis maliciosa doble (I, 262). ⁴⁹⁶

Variante i) Concepto mixto de crisis y misterio o reparo (I, 263). ⁴⁹⁷

Variante j) Retorsión de crisis maliciosa (ibid.). ⁴⁹⁸

Variante k) Concepto mixto de crisis y antítesis

⁴⁹⁴ *Añadió a la consonancia, la encarecida proporción, don Luis de Góngora, y dijo:*

*Labra un letrado un real
Palacio, porque sepades,
Que interés y necesidades,
En piedras hacen señal.*

⁴⁹⁵ *No sólo pondera a la malicia esta agudeza, sino al encomio y lisonja también, que es el otro extremo contrario de su sutileza. Obsérvase el mismo método en este segundo, que en el primero, con sola esta diferencia, que lo que allá glosaba el discurso a la malicia, aquí a la alabanza. Nótese el artificio en el obrar, ya exprimiendo el que hay en el motivo del que ejecuta, fingiéndole.*

Cfr. variante o del discurso XXIV.

Concepto de Francisco Remond.

⁴⁹⁶ *Duplicó el sutilísimo Andrada, agustiniano, la agudeza en los dos sujetos, comentándoles los motivos a entrambos Cfr. supra variante b.*

Sigue un ejemplo que corresponde exactamente a lo que registramos como variante c:

Siempre que da pie al concepto alguna circunstancia especial, es más sutil por lo fundamental y porque se hace ingeniosamente el reparo sobre la especialidad della. Concepto de Lope.

⁴⁹⁷ El mixto de crisis y reparo corresponde a la variante c. Lo novedoso es el mixto de misterio. Concepto de Pedro Gracián.

⁴⁹⁸ *Transformar un artificio afectado en su contrario, no es la menor sutileza.* Conceptos de Séneca y Cicerón.

(ibid.). ⁴⁹⁹

Variante l) Concepto mixto de crisis maliciosa e irrisoria
(I, 264). ⁵⁰⁰

Variante m) Retorsión de crisis maliciosa a la lisonja
(ibid.). ⁵⁰¹

Variante n) Crisis maliciosa por ficción en cosas inanimadas
(ibid.). ⁵⁰²

Variante o) Crisis maliciosa doble por ficción y
contraposición (I, 264-65). ⁵⁰³

Variante p) Ficción de afectos en sujetos inanimados
(I, 265). ⁵⁰⁴

⁴⁹⁹ *Ni es menor [artificio] notar la activa malicia de uno y la pasiva sencillez del otro. Cfr. (I, 274). Sigue concepto de Marcial, tras el cual comenta el autor: Contraponer dos intenciones, añade la hermosa antítesis a la gustosa crisis. Remata con concepto de Floro.*

⁵⁰⁰ Concepto de Marcial/ Salinas. Gracián va adelantando el próximo discurso, cosa que suele hacer cuando se acerca el final de un epígrafe. Cfr. var. k del discurso XXVII.

⁵⁰¹ Es el caso opuesto a j: *Así como se transforma el artificio de honesto en vicioso a la malicia, así, al contrario, de reprehensible en loable, a la lisonja.* Gracián remite al *Panegírico* de Plinio, que es una perfecta plática de toda esta teórica conceptuosa.

⁵⁰² *Fíngese el artificio malicioso en las cosas inanimadas, con mayor gracia, atribuyéndoles la afectación. Elegantemente dijo Luis Vélez, en su romance del Invierno:*

*No quieren ser los arroyos
De los árboles espejos,
Porque los miran tan pobres,
Y tan galanes los vieron.*

⁵⁰³ Levemente diferente de h. Conceptos de Góngora y Lope.

⁵⁰⁴ Concepto de Virgilio. Cfr. variantes m y n del discurso XXI.

DISCURSO XXVII. DE LAS CRISIS IRRISORIAS.

Las crisis irrisorias constituyen la segunda modalidad de la agudeza crítica. Gracián da inicio al discurso con las siguientes palabras:

*ES tan fácil esta agudeza, cuan gustosa, porque sobre la ajena necedad todos discurren y todos se adelantan antes al convicio*⁵⁰⁵ *que al encomio, pero el ingenioso por naturaleza, aquí dobla su intención. La sutileza destos conceptos consiste en notar en otros la simplicidad, de suerte que difiere esta especie de crisis de la pasada en que aquélla censura el artificio ajeno en el proceder, ésta la falta dél; aquélla, la malicia; ésta, la sencillez o la necedad (I, 265-66).*⁵⁰⁶

Así caracteriza Gracián la materialidad de este tipo de conceptos:

*Da materia a este modo de conceptear de ordinario la desproporción del que obra, y glósala con gracia el que censura. (I, 267).*⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Convicio: Afrenta, injuria o improprio (Aut.)

⁵⁰⁶ Siguen, como ejemplos de crisis irrisoria, sendos sonetos de los hermanos Argensola.

⁵⁰⁷ Concepto de Marcial/ Salinas. Desde el punto de vista material, las crisis irrisorias son idénticas a las maliciosas. Unas y otras requieren la intervención de dos sujetos y constan de dos partes, cada una de las cuales se constituye en concepto. En ambas clases de agudeza crítica el primer concepto consiste en una agudeza de acción y el segundo en la crisis propiamente dicha. En las crisis irrisorias la acción entraña algún modo de improporción sobre el que se

Desde el punto de vista formal, la agudeza de acción que constituye la primera parte del concepto total, entraña algún modo de contraposición entre los adjuntos del sujeto:

Censúrase comúnmente la diversidad o contraposición de los adyacentes del sujeto, aquella contrariedad que hay entre ellos, que es la que funda la desproporción (ibid.). ⁵⁰⁸

Las crisis irrisorias son susceptibles de variedad formal en ambas partes del concepto:

Tienen también ⁵⁰⁹ *su agradable variedad estos conceptos en su artificio, ya de parte del objeto y de la desproporción censurada, ya del modo como se zahiere* (I, 269).

Variante a) Crisis irrisoria por contrariedad (I, 269). ⁵¹⁰

Variante b) Crisis irrisoria doble (ibid.). ⁵¹¹

Variante c) Concepto mixto de crisis irrisoria,

funda la censura.

⁵⁰⁸ Concepto de Horacio.

⁵⁰⁹ *también*: es decir, al igual que las demás clases de conceptos.

⁵¹⁰ *Cuando hay contrariedad en el objeto, se nota con plausibilidad.* Epitafio de Lope.

⁵¹¹ *Doblar el desacierto es doblar el concepto.* Anécdota de Melchor de Santa Cruz. Para el origen de esta anécdota, cfr. nota 413 de la edición de Correa Calderón.

encarecimiento e improporción (I, 269-70). ⁵¹²

Variante d) Crisis irrisoria a la ocasión (I, 270-71). ⁵¹³

Variante e) Crisis irrisoria general (I, 271-72). ⁵¹⁴

Variante f) Crisis irrisoria material (I, 273). ⁵¹⁵

⁵¹² *Aumenta también mucho la sutileza el encarecimiento con que se pondera la improporción, y si hay dos juntas mejor.* Soneto de Luis Carrillo y Sotomayor, concepto en prosa de Mateo Alemán y redondilla de Juan Rufo.

⁵¹³ Concepto de Juan Orencio de Lastanosa.

⁵¹⁴ *Del objeto especial se pasa con grande artificio a satirizar en común y dase la doctrina por universalidades, así como se dirá también de la agudeza sentenciosa.* Se ejemplifica con un emblema de Alciato y una alegoría de la Philosophia secreta, de Pérez de Moya.

Aunque aún seguimos en el ámbito de las crisis irrisorias, Gracián comienza a adelantar la forma de agudeza que será objeto del siguiente discurso (las crisis juiciosas) así como el próximo orden de conceptos (la agudeza sentenciosa). Todo ello remite al ámbito de la agudeza prudencial y la filosofía moral, es decir, a un espacio común al juicio y al arte de ingenio.

Las expresiones *satirizar en común* (I, 271) o *en general* (I, 272) le confieren a las crisis un carácter aleccionador y edificante de validez universal. En este contexto, los conceptos suelen requerir espacios textuales más dilatados, en los cuales la prosa es vehículo más adecuado que la poesía para el despliegue del ingenio. La relación no es casual: ya en el discurso XXIII ("De la agudeza paradoja") se enmarcaban algunos conceptos en las esferas de la filosofía moral (I, 231-35), la política (I, 235-36) y la filosofía natural (I, 236). Todos los conceptos allí ejemplificados eran largos fragmentos en prosa. El tratamiento de estos conceptos, así la alegoría con que se ilustra esta variante, prefiguran lo que habrá de ser la técnica literaria de El Criticón. A partir de ahora esta tendencia irá en aumento, prefigurando ya el tratado segundo, de la agudeza compuesta.

Ejemplificada la variante por medio del concepto alegórico, Gracián vuelve al ámbito de lo particular: *Contráense después, y aplícanse estas crisis generales a la ocasión con otra tanta agudeza.*

⁵¹⁵ *No sólo se censura el desacierto moral, sino el material también.* Gracián se refiere a un desarreglo físico. El ejemplo vuelve a la poesía. Concepto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Variante g) Crisis irrisorias conglobadas por correspondencia (ibid.). ⁵¹⁶

Variante h) Concepto mixto de crisis irrisoria y gradación descendente (I, 273-74). ⁵¹⁷

Variante i) Concepto mixto de crisis irrisoria y gradación ascendente (I, 274). ⁵¹⁸

Variante j) Crisis irrisoria fundada en acción inconsecuente (ibid.). ⁵¹⁹

Variante k) Concepto mixto de crisis maliciosa y crisis irrisoria (I, 274-75). ⁵²⁰

Variante l) Crisis irrisoria simple aplicada a dos sujetos distintos (I, 275). ⁵²¹

⁵¹⁶ *De muchas crisis conglobadas se hace un discurso satírico agradable y fórmase la correspondencia entre los sujetos de la censura. Cada vez se prefigura más nítidamente la agudeza compuesta, o de arte mayor. Esta variante adelanta, sin nombrar el recurso, la noción de acolucia (Cfr. discurso LIV, "De la acolutia y trabazón de los discursos").*

Concepto de Boccalini.

⁵¹⁷ *Pondérase con mucha sal el desacierto, cuando desciende de un extremo a otro. Concepto de Marcial/ Salinas.*

⁵¹⁸ *Al contrario, se hace la ponderación del extremo principal al menor entre los cuales está la desproporción del desacierto. Concepto de César Augusto.*

⁵¹⁹ *Por una inconsecuencia en el hecho, se censura con fundamental sutileza. Anécdota histórica.*

⁵²⁰ *De la malicia de uno y de la candidez de otro se hace un mixto artificioso para un gran concepto. Soneto de Salas Barbadillo.*

⁵²¹ *Cuando con una nota se zahiere a dos es doble el concepto. Conceptos de Cicerón y Francisco de Castroverde.*

Variante m) Crisis irrisoria por contraposición (ibid.).

522

Variante n) Crisis irrisoria por equívoco (I, 275-76). 523

Variante o) Crisis irrisoria por encarecimiento (I, 276). 524

Variante p) Crisis irrisoria por semejanza (ibid.). 525

Variante q) Crisis irrisoria por ficción (ibid.). 526

Variante r) Crisis de crisis (I, 278). 527

Variante s) Crisis irrisoria por improporción (ibid.). 528

Variante t) Concepto mixto de crisis irrisoria y antítesis

522 Concepto de Rufo.

523 *Equivocar la necesidad, y pasarla de un sujeto a otro, mudadas las circunstancias o valiéndose de la artificiosa condicional, es sutileza primorosa. Anécdota de Melchor de Santa Cruz.*

524 Es semejante a c. Concepto anónimo.

525 *La semejanza favorece mucho la crítica ponderación. Del jurar con verdad, decía el cuerdo, sobre ingenioso Rufo, que era encender hachas al medio día.*

526 *Mayor fuerza de ingenio arguye el fingirse las necesidades, que el suponerlas y notarlas.*

La referencia a la idea de ficción remite inmediatamente a las formas de la agudeza de arte mayor. Gracián incluye en la categoría de crisis por ficción a los chistes. Se aduce como ejemplo un cuento de Don Juan Manuel (*De semejantes chistes y donosidades están llenos los libros de placer [. . .] Trae muchos muy ingeniosos el excelentísimo príncipe Don Juan Manuel, en su nunca bien apreciado libro de El Conde Lucanor, en que redujo la filosofía moral a gustosísimos cuentos*). Cfr. n. 10.

527 *Ramo es deste género de conceptos, aunque por lo contrario, el censurar que no hubo desacierto ni necesidad, donde tanto lo parecía. Concepto de Marcial/ Salinas.*

528 *Fúndase en la desproporción de los dos extremos. Concepto de Rufo.*

(I, 278-79). ⁵²⁹

Variante u) Concepto mixto de crisis irrisoria y crisis
sentenciosa (I, 279). ⁵³⁰

⁵²⁹ Concepto de Góngora.

⁵³⁰ Concepto poético de Juan Rufo.

Aunque las posibilidades combinatorias entre los distintos modos de agudeza son ilimitadas, sería interesante explorar ciertas interacciones. Así, la relación entre agudeza sentenciosa y agudeza crítica con sentido moralizante en determinados segmentos narrativos utilizados como ejemplos de concepto (tal es el caso de los cuentos de don Juan Manuel y, más adelante, de algunas narraciones breves de Mateo Alemán). El problema de fondo que plantea la presencia de estos ejemplos (y la ausencia de otros, como Cervantes y Quevedo) es el del *status* teórico de la prosa de ficción en Gracián.

DISCURSO XXVIII. DE LAS CRISIS JUICIOSAS.

Ultimo de los tres discursos dedicados al octavo orden de conceptos (agudeza crítica), zona del arte de ingenio que guarda una estrecha relación con otras disciplinas, en especial con la filosofía moral. El fenómeno se apuntó en el primero de los tres capítulos dedicados a las agudeza crítica (crisis maliciosas), se acentuó en el siguiente (dedicado a las crisis irrisorias) y alcanza en el presente su punto culminante. El discurso se abre con las siguientes palabras:

LAS juiciosas calificaciones participan igualmente de la prudencia y la sutileza. Consiste su artificio en un juicio profundo, en una censura recóndita, y nada vulgar, ya de los yerros, ya de los aciertos (II, 7). ⁵³¹

⁵³¹ Siguen varios ejemplos de Giovanni Botero, junto con un comentario elogioso de las obras de este autor, uno de los predilectos de Gracián.

A fin de ubicar este discurso en un contexto terminológico adecuado, hemos efectuado una breve exploración lexicográfica. Todas las definiciones proceden del Diccionario de Autoridades.

PRUDENCIA: *Una de las cuatro virtudes cardinales, que enseña al hombre a discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo o huir de ello.*

JUICIO: *Potencia o facilidad intelectual que le sirve al hombre para distinguir el bien del mal y lo verdadero de lo falso.*

DIALECTICA: *Arte de disputar, cuyo fin es discernir lo verdadero de lo falso, por medio de sylogismos o razones dispuestas en forma sylogistica. PATON. Eloq. s. 53. El fin de la Dialéctica es hacer discursos de razón, y el de la eloquencia el ornato de la oración.*

CALIFICACION: *El puntual y prudente reconocimiento de alguna cosa o persona, para declarar sus buenas o malas calidades, y la testificación que se hace de ellas. La comprobación o*

Tras la caracterización de las crisis juiciosas, el discurso procede directamente a ofrecer un muestrario de ejemplos con distintas formalidades conceptuosas.

Variante a) Crisis juiciosa general (II, 8-10). ⁵³²

Variante b) Calificación de personas (II, 10-11). ⁵³³

Variante c) Calificación de las provincias (II, 11). ⁵³⁴

Variante d) Censura de las edades del hombre (ibid.). ⁵³⁵

Variante e) Calificación de vicios y virtudes por alegoría (II, 12-15). ⁵³⁶

Variante f) Mixto de crisis juiciosa y crisis

prueba que induce a creer lo cierto de alguna cosa [o] negocio. Lat. argumentum. Ratio. Comprobatio.

CALIFICAR: *Dar por buena [o] mala alguna cosa, según sus calidades.*

CENSURA: *Examen, parecer, juicio, [u] dictamen que se hace [u] se da sobre alguna cosa. Lat. Iudicium.*

⁵³² *Califícase unas veces en común, notando el desacuerdo general de todos. Se ilustra con un concepto poético de Miguel de Dicastillo y otro en prosa de Pablo de Parada.*

Sobre el sentido de las crisis generales, cfr. nota 10 al comentario del discurso anterior.

⁵³³ *Califícanse en primer lugar las personas, ya en general, ya en singular. Se ofrece primero un concepto poético de Lope de Vega que incluye una antítesis y es ejemplificación de una crisis de personas en general. A continuación se ejemplifica una crisis de personas en singular.*

⁵³⁴ Tema recurrente en la obra de Gracián.

⁵³⁵ También tema central en toda la obra de Gracián y uno de los ejes de *El Criticón*. Se ofrece un ejemplo del Ars poetica horaciano.

⁵³⁶ Una vez más, como cabía esperar, aparece un largo texto moralizante en prosa. Su autor, uno de los predilectos de Gracián: Mateo Alemán; su forma literaria, tal vez la favorita de nuestro autor: la alegoría. Este subgénero, que personifica vicios y virtudes, es el más eficaz para desarrollar una crítica de sentido ético.

irrisoria (II, 15). ⁵³⁷

Variante g) Crisis juiciosa verdadera (II, 16). ⁵³⁸

Variante h) Discernir por debajo de una censura común otra más escondida y establecer entre ambas una correlación

⁵³⁷ Las variantes n del discurso XXVI (crisis maliciosas) y k del discurso XXVII (crisis irrisorias) son sendos conceptos mixtos de crisis maliciosas e irrisorias. Aquí se mezcla lo irrisorio con lo juicioso.

⁵³⁸ Resulta difícil adscribir a esta variante una denominación abstracta en función de su formalidad. Gracián la presenta así: *Hay unas verdades plausibles y gustosas, que participan igualmente de la agudeza y de la prudencia. Se ejemplifica con concepto de Marcial, del que dice nuestro autor: No contiene otro concepto este agudísimo epigrama, sino una juiciosa, plausible verdad.*

Es preciso ir más allá de las palabras de Gracián. No es que una verdad *per se* baste para agudeza; se requiere que sea *plausible y gustosa*, y para que llegue a serlo ha de haber habido un *razonamiento ingenioso* que permita contemplar una verdad común y conocida bajo una nueva luz. Ello se puede apreciar bien en el concepto de Marcial que ilustra la presente formalidad:

*Semper eris pauper, si pauper es Aemiliane,
Dantur opes nulli nunc, nis divitibus.*
(II, 16)

Examinémoslos a través de la versión castellana de Salinas:

*Siempre Emiliano serás
Pobre, si ya pobre no fueres,
Que no se dan los haberes,
Sino a los que tienen más.*
(ibid.)

El dístico y su traducción encierran una verdad paradójica que se expresa mediante un razonamiento ágil y sorprendente. Por eso es concepto, no porque sea verdad. Recuérdesse: *No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura* (I, 54). Se trata, en una palabra, de satisfacer, de dar gusto a la inteligencia.

(ibid.).⁵³⁹

Variante i) Crisis juiciosa por ficción paradójica (II, 16-17).⁵⁴⁰

Variante j) Crisis juiciosa por ficción alegórica (II, 17).⁵⁴¹

Variante k) Crisis juiciosa por ficción fabulosa (ibid.).⁵⁴²

Variante l) Crisis juiciosa a la ocasión (II, 20).⁵⁴³

Variante m) Crisis juiciosa con fundamento en reparo

⁵³⁹ Cuando el común pondera una conocida infelicidad o dicha, un manifiesto desacierto, el observar y ponderar otro más importante y recóndito es gran asunto desta agudeza juiciosa. Así el gran duque de Alba no condenaba tanto en Pompeyo el haber sido vencido de sus contrarios, sino el haber sido convencido de los suyos propios, en condescender con ellos y dar la batalla contra su mismo parecer.

Tiene de filosófico este modo de agudeza el querer alcanzar la verdad más escondida y, una vez hallada, expresarla conceptuosamente, con ingenio y belleza. No es sólo cosa de la verdad. Cfr. nota anterior.

⁵⁴⁰ Anticipa la variante siguiente. La formalidad específica de esta variante es la paradoja. El concepto es un breve apólogo mitológico.

⁵⁴¹ No se da ejemplo específico de alegoría. Cfr. la nota a la variante siguiente.

⁵⁴² Gracián presenta simultáneamente esta variante y la anterior: *Ayúdase con felicidad [la] crisi de las ficciones, para el censurar, porque como es odiosa la censura, pónese en un tercero, ya por alegoría, ya por fábula*. Se aducen diversos ejemplos (un emblema de Alciato que es ilustración de una fábula, un soneto del portugués Gregorio Silvestre [1539-1569] y un cuento de Boccacini).

⁵⁴³ Cuando la crisis se aplica a la ocasión es más gustosa y según las circunstancias, se suelen singularizar. Es equivalente de la variante d del discurso XXVII (crisis irrisoria a la ocasión) y de la variante j del discurso XXVI (crisis maliciosa a la ocasión).

(ibid.). ⁵⁴⁴

Variante n) Crisis juiciosa por dubitación (II, 21). ⁵⁴⁵

Variante o) Crisis juiciosa por antítesis (ibid.). ⁵⁴⁶

Variante p) Crisis juiciosa por improporción y disonancia (ibid.). ⁵⁴⁷

Variante p) Crisis juiciosa condicional (ibid.). ⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ Lo que hemos registrado como variantes a a k son todas subespecies de las crisis juiciosas generales. La variante l es una crisis juiciosa singular. Gracián la presenta así la formalidad que registramos como variante m: *El modo de censurar hay también su variedad y artificio; siempre que se junta con el reparo es más artificiosa la crisis, porque, a más de lo juicioso, concluye lo ingenioso.* Vale la pena, a la luz de este párrafo, volver a detenerse en el modo expositivo de que se sirve Gracián en la Agudeza.

Cuando ya ha ejemplificado una docena de formalidades, Gracián indica que las crisis (sin especificar qué tipo) son susceptibles de variedad formal. A continuación añade que con esta variante (por reparo) las crisis se pueden calificar de ingeniosas, como si hasta ahora sólo las hubiéramos estudiado en función de su carácter dialéctico.

⁵⁴⁵ Las dubitaciones son especie propia de concepto, y se estudian como tales en el discurso XLIV, junto con las suspensiones y reflexiones. Estas tres categorías son subespecie de raciocinación y constituyen el decimoséptimo orden de conceptos (por discontinuidad).

⁵⁴⁶ Uno de los ejemplos con que se ilustra la variante b es asimismo una crisis por antítesis.

⁵⁴⁷ *Son ingeniosísimas calificaciones todas éstas, y que hacen muy agradable la narración de la historia.*

⁵⁴⁸ Convendría, no sé si en el contexto de este estudio, hacer una división entre lo que se podrían llamar *agudezas sustantivas* y las *agudezas operacionales o modificativas*. Serían *agudezas sustantivas* las que tienen modalidad específica (como las crisis que se analizan en estos discursos), y *modificativas* las que carecen de especialidad propia, pero pueden intervenir configurando el modo de las *agudezas sustantivas*, como la condición y la ficción. La división se encontraría con el problema adicional de que muchas *agudezas* pueden pertenecer a una u otra categoría.

DISCURSO XXIX. DE LA AGUDEZA SENTENCIOSA.

La agudeza sentenciosa constituye el noveno orden de conceptos. Se estudia en los discursos XXIX, XXX y XLIII. ⁵⁴⁹ Hay contigüidad temática y formal entre este discurso y el anterior. Las crisis juiciosas y la agudeza sentenciosa comparten un espacio supradisciplinar común al arte de ingenio y al de prudencia. ⁵⁵⁰ El discurso se abre con una caracterización de la agudeza sentenciosa en general:

ES esta la operación máxima del entendimiento, porque concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio. Las sentencias y las crisis sazonan la historia, ⁵⁵¹ que sin estos resabios ⁵⁵² es insulsa la narración, especialmente a gustos juiciosos, a profundas capacidades (II, 22).

A continuación se formula la conveniencia de que estos conceptos se funden en alguna circunstancia especial:

⁵⁴⁹ El discurso XXIX estudia la agudeza sentenciosa en general; el XXX se ocupa de los dichos heroicos, y el XLIII tiene por objeto las observaciones sublimes y máximas prudenciales.

⁵⁵⁰ Cfr. (II, 7): *Las juiciosas calificaciones [i. e. crisis juiciosas] participan igualmente de la prudencia y la sutileza.*

⁵⁵¹ Cfr. (II, 21) donde se dice que las crisis *hacen muy agradable la narración de la historia.*

⁵⁵² *Resabio:* "Quando la cosa tiene algún sabor extraordinario" (Cov.)

Aunque cualquiera [sic] sentencia es concepto, porque esencialmente es acto del discurso una verdad sublime, recóndita y prudente, pero las que son propias de esta arte de agudeza, son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial, glosando alguna rara contingencia por ellas (ibid.).

Tras el comentario anterior se inicia el inventario de formalidades:

Variante a) Sentencia a la ocasión (II, 22-23). ⁵⁵³

Variante b) Concepto mixto de agudeza sentenciosa y reparo o misterio (II, 23-24). ⁵⁵⁴

En las zonas del tratado donde concurren el arte de ingenio y el arte de prudencia se establece una compleja dinámica entre lo general (propio de la dialéctica, la filosofía y disciplinas afines) y lo particular (propio del ingenio):

Aunque las sentencias hablan comúnmente con universalidad, pueden con el arte singularizarse a la ocasión y son sentencias contraídas que dan mucho escrúpulo

⁵⁵³ Gracián inicia la serie con que ejemplifica la agudeza sentenciosa al revés de como lo hiciera al estudiar la agudeza crítica, donde en cada discurso primero ejemplificaba las crisis generales y después las particulares.

Conceptos de Pablo de Rajas y Bartolomé Leonardo de Argensola que son glosa de una misma contingencia.

En todos los ejemplos del discurso la sentencia cumple la función de desempeño del concepto.

⁵⁵⁴ Concepto de Marcial/ Salinas.

al concepto (II, 24). ⁵⁵⁵

Variante c) Concepto mixto de agudeza sentenciosa y gradación (II, 25). ⁵⁵⁶

Variante d) Agudeza sentenciosa por semejanza (II, 25-26). ⁵⁵⁷

Variante e) Agudeza sentenciosa por paradoja (II, 26-27). ⁵⁵⁸

Variante f) Concepto mixto de agudeza sentenciosa, gradación, contraposición e hipérbole (II, 27-28). ⁵⁵⁹

Variante g) Concepto mixto de agudeza sentenciosa, ponderación misteriosa y semejanza (II, 28-29). ⁵⁶⁰

Variante h) Agudeza sentenciosa por ficción (II, 29-

⁵⁵⁵ Concepto de Góngora.

El ingenio procede por inducción, extrayendo de situaciones y circunstancias particulares verdades de validez universal. En esta visión de las cosas se han basado algunos críticos para tratar de fundamentar una teoría sobre la lógica del ingenio como epistemología independiente de los modos filosóficos adscritos al universalismo deductivo, como Emilio Hidalgo-Serna, Tina Reckert y Emilia D'Agostino (vid. apartado 9 de la introducción).

⁵⁵⁶ *Sirve la retórica gradación de materia al realce de la ponderación sentenciosa.* Emblema de Alciato.

⁵⁵⁷ Se dan dos ejemplos anónimos y un soneto de Tomás Gudiel.

⁵⁵⁸ Concepto de la madre Magdalena de la Presentación, hermana del autor. Se añaden ejemplos adicionales de Marcial/Salinas, Bión, Augusto y Pedro Porter Casanate.

⁵⁵⁹ Concepto de Antonio Hurtado de Mendoza.

⁵⁶⁰ Concepto latino de Jaime Juan Falcó con traducción castellana de Salinas. Sigue un ejemplo adicional de Pedro Liñán de Ríaza.

30). ⁵⁶¹

Variante i) Agudeza sentenciosa universal y verdadera
(II, 30). ⁵⁶²

Se cierra el discurso con una máxima que explicita el valor que tenían para nuestro autor los aforismos como vehículo expresivo idóneo de la filosofía moral:

En la filosofía moral desaguan las sentencias, como en océano, de las fuentes de tanto sabio (I, 31). ⁵⁶³

⁵⁶¹ *No sólo sirven para concluir perfectamente un epigrama o un sonete estos conceptos sentenciosos, sino que en medio de una narración o discurso se dejan caer como perlas de la aurora, sobre las fragantes flores.*

Alegoría tomada de las Metamorfosis de Ovidio.

⁵⁶² Por oposición a las sentencias a la ocasión y a la agudeza sentenciosa por ficción.

El inventario de variantes se inició con sentencias singulares y concluye con sentencias universales. Cfr. nota 5. Ejemplos de Platón, Tucídides, Epicteto y Baltasar Andrés de Uztarroz.

⁵⁶³ Conceptos de Séneca y Rufo.

Por su estrecha relación con la filosofía moral y el arte de prudencia, las crisis y sentencias (octavo y noveno orden de conceptos) son las zonas del arte de ingenio que mejor ilustran desde una perspectiva teórica los intereses principales de Gracián en el resto de su obra. Nótese, por otra parte una importante diferencia entre crisis y sentencias con respecto al espacio que ocupan: las crisis son extensas y las sentencias breves.

DISCURSO XXX. DE LOS DICHOS HEROICOS.

Las especies de agudeza estudiadas en el discurso anterior y en el presente dependen de distintas facultades: el ámbito de las sentencias agudas es el entendimiento, en tanto que los dichos heroicos tienen como sede la voluntad.⁵⁶⁴ El discurso comienza así:

*Así como hay sentencias que exprimen la profundidad de la mente, lo substancial de la inteligencia, así hay dichos magnánimos que declaran con excelencia la grandeza del valor, la valentía del corazón y la generosa majestad de un grande hecho. Osténtase en aquéllas la gran capacidad: en estos el ánimo, dichos propios de héroes. Hay unos universales, hay otros singulares en todo, y cortados a la ocasión (II, 31).*⁵⁶⁵

Variante a) Dicho heroico a la ocasión (ibid.).⁵⁶⁶

Tras la presentación general de los dichos heroicos y expuesto el concepto inaugural, Gracián comenta la

⁵⁶⁴ Si acaso resulta sorprendente que Gracián le dedique un discurso a la modalidad de los dichos heroicos, recordemos que su primer tratado, intitulado precisamente El héroe, proponía esta figura como modelo ideal de hombre. De hecho, el primer ejemplo de concepto que aparece en este discurso procede de aquel tratado, escrito siete años antes que la primera versión de Agudeza y trece antes que la segunda.

Ya hemos señalado que se volverá sobre la agudeza sentenciosa en el discurso XLIII.

⁵⁶⁵ Concepto de Luis XII de Francia.

⁵⁶⁶ Nótese el paralelismo con el discurso anterior, cuya primera variante era una sentencia a la ocasión. El ejemplo, como se ha indicado, procede de El héroe, IV.

naturaleza de este modo de agudeza:

Consiste la eminencia de estos apofthegmas en expresar el aprecio de alguna majestuosa virtud (II, 32). ⁵⁶⁷

Variante b) Dicho heroico por hipérbole (ibid.). ⁵⁶⁸

Variante c) Dicho heroico por contraposición (II, 33). ⁵⁶⁹

Variante d) Dicho heroico por paronomasia (ibid.). ⁵⁷⁰

Variante e) Transmutación de dicho heroico (ibid.). ⁵⁷¹

Variante f) Corrección de dicho heroico (ibid.). ⁵⁷²

Variante g) Máximas reales (II, 34-35). ⁵⁷³

⁵⁶⁷ Conceptos de Alejandro Magno, Nerón, Enrique IV de Castilla y Almanzor.

⁵⁶⁸ Concepto de Pedro III de Aragón.

⁵⁶⁹ Se aducen dos ejemplos de máximas atribuidas a la última reina mora de Granada y a una reina de Navarra.

⁵⁷⁰ Conceptos de Juan de Vega, virrey de Sicilia, y Alfonso de Alburquerque.

⁵⁷¹ *A un gran dicho de otro, añadir más, arguye doblado el valor.* Concepto de Alfonso V el Magnánimo sobre un dicho del emperador romano Tito.

⁵⁷² Esta variante y la anterior participan de agudeza por tropelía. La corrección es modo de transmutación. Concepto del emperador Carlos V que reaparece en II, 61.

⁵⁷³ Gracián subdivide explícitamente las máximas reales en función del contenido que expresan, y establece las categorías de obligación, beneficencia, fidelidad, valía y comprensión. Después sigue acumulando ejemplos sin hacer alusión inmediata a su contenido abstracto. Muchos de los ejemplos ilustrativos de las formalidades anteriores a esta variante eran también máximas reales.

Se aducen aquí conceptos de Vespasiano, Tito, Francisco I de Francia, Alfonso de Aragón, los papas León X y Julio II, Matías Corvino, rey de Hungría, Alfonso V de Portugal, Manuel Filiberto, duque de Saboya, Alejandro Magno, Artajerjes, Agesilao, Julio César y Antígono.

Variante h) Dichos sublimes a la ocasión (ibid.). ⁵⁷⁴

Variante i) Concepto mixto de dicho heroico y acción misteriosa (II, 35-36). ⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Conceptos de Carlos Manuel, duque de Saboya y el emperador Carlos V. La variedad de los dichos sublimes interesaba mucho a Gracián, que les dedicará un discurso íntegro (el XLIII). Por otra parte ya se han registrado diversos dichos a la ocasión, empezando por la variante a.

⁵⁷⁵ *Acompañaron algunos el dicho heroico con alguna acción misteriosa, siendo lo sentencioso del dicho alma y explicación del hecho.*

En la estructura de esta variante hay interacción formal entre la agudeza de concepto y la agudeza de acción a las que se añade la ponderación misteriosa.

Conceptos de Alejandro Magno (dos), Julio César, Jerjes y Esteban de Esmir, obispo de Huesca.

DISCURSO XXXI. DE LA AGUDEZA NOMINAL

Más que especie en sí misma, la agudeza nominal es causa de otros tipos de concepto.⁵⁷⁶ Así se abre el discurso:

*ESTA especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque, si bien se advierte, todas se socorren de las voces*⁵⁷⁷ *y de su significación* (II, 36).⁵⁷⁸

Variante a) Agudeza nominal por correspondencia (II, 36-37).⁵⁷⁹

Variante b) Agudeza nominal por reparo o ponderación misteriosa (II, 37).⁵⁸⁰

*Es como hidra bocal una dicción*⁵⁸¹, *pues a más de su*

⁵⁷⁶ En este sentido, la agudeza nominal caería dentro del grupo de agudezas que son más bien procedimiento. Por dicho motivo, apenas esbozado el discurso, Gracián inicia el catálogo de variantes formales.

⁵⁷⁷ Gracián emplea como sinónimo de nombre los términos *voz y dicción*.

⁵⁷⁸ Sigue el primer ejemplo de concepto, que registramos como variante a.

⁵⁷⁹ *El nombre suele fundar la proporción*. Concepto de Fray Reimundo Gracián, primo del autor.

⁵⁸⁰ *El nombre ocasiona los reparos y ponderaciones misteriosas*. Concepto de Pedro Crisólogo.

⁵⁸¹ *Hydra*: Monstruo fabuloso que fingían los Poetas. Habitaba en el lago de Lerna, en el Infierno, la qual tenía muchas cabezas, que en cortándole una renacían otras. Figuradamente se dice hablando de [. . .] cosas que se multiplican quanto más se procura desturirlas y acabar con ellas.

Bocal: Cosa perteneciente a la boca. Su uso más frecuente es hablando de la oración bocal; y aunque se halla por lo regular

propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto (ibid.).

Variante c) Agudeza nominal por equívoco (ibid.). ⁵⁸²

Variante d) Laberinto (II, 38). ⁵⁸³

Variante e) Agudeza nominal por empresa o emblema (ibid.). ⁵⁸⁴

Variante f) Agudeza nominal por correspondencia con el

escrito con *v*, debe ser con *b*, por venir de la palabra *Boca*; pero no en otras acepciones en que viene de *Voz*.

Dicción: La primera y más significativa parte de una lengua, de que se toman las cláusulas y en que se pueden resolver. [*DICCIONARIO*: El libro que en forma de catálogo contiene por orden alfabético todas las dicciones de una o más lenguas... etc.]. Todas las definiciones anteriores proceden del Diccionario de Autoridades.

⁵⁸² Concepto de Juan Rufo. Esta variante y las siguientes tienen como fundamento el nombre propio de Ana. Cfr. (II, 37): *Como se ve en este nombre de Ana, con ser tan breve, se han sacado dél todos estos conceptos.*

⁵⁸³ *Ponderó uno el mismo nombre, que leído al derecho y al revés siempre es Ana, que es gracia y belleza.*

Gracián no emplea el término *laberinto* hasta el discurso siguiente, que se ocupa de la agudeza verbal. Cfr. (II, 50), así como la variante *k* de dicho discurso y la nota correspondiente.

⁵⁸⁴ *Valióse del mismo nombre otro para una empresa o emblema; pintó una áncora, y por explicación decía:*

*En el medio está la pena,
Y en los fines quien la ordena.*

Siguen otros dos ejemplos basados en el mismo nombre. El primero, un soneto de Rufo, concepto que ya había utilizado el autor para ilustrar la variante *d* del discurso XVI, donde la coformidad del nombre era fundamento de una disparidad (Cfr. I, 173). El segundo se superpone con lo que hemos registrado como variante *b*, pues el nombre es fundamento de un reparo.

sujeto y sus adjuntos (II, 38-39). ⁵⁸⁵

Variante g) Agudeza nominal por retorsión de las circunstancias (II 39-40). ⁵⁸⁶

Variante h) Concepto mixto de agudeza nominal, correspondencias conglobadas y antítesis (II, 40). ⁵⁸⁷

Variante i) Concepto mixto de agudeza nominal, correspondencia, alusión y erudición (II, 41). ⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ *Alcanza el nombre su conveniencia y correlación con la cosa denominada y con sus adyacentes, no menos que las causas, efectos y propiedades con el mismo sujeto, y entre sí, como se explicó en el discurso cuarto de la agudeza de correspondencia y proporción; así dijo el poeta:*

Conveniunt rebus nomina saepe suis.

El ejemplo tomado procede del Evangelio (San Mateo, 16, 18): *Autorice tan hermosa especie de conceptos el celestial divino oráculo, prorrumpiendo en aquella delicadeza sacra: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam.*

Siguen nuevos ejemplos de conceptos sacros de Fray Pedro Gracián y San Agustín.

⁵⁸⁶ *Variadas las circunstancias, se varía con grande artificio la conformidad del nombre, haciendo ya un viso, ya otro.* Concepto traducido del griego al latín por Ausonio, seguido de la traducción castellana de Salinas.

⁵⁸⁷ *Abarca tal vez un nombre dos y tres correspondencias, y con antítesis de extremos en realce del sujeto, que es el significado.* Conceptos de Diego López de Andrade y Fray Gabriel Hernández.

⁵⁸⁸ *Añadió a la correspondencia nominal la agradable semejanza, la alusión misteriosa y la aplicación erudita el delicado Marino.*

La alusión -vigésimoprimer orden de conceptos- es el último modo de agudeza al que Gracián dedica un discurso entero, el penúltimo del tratado primero (XLIX). La agudeza por aplicación o acomodación erudita constituye el duodécimo orden de conceptos. Gracián le dedica el discurso XXXIV ("De los conceptos por acomodación de verso antigo, de algún texto o autoridad").

- Variante j) Agudeza nominal por retorsión (II, 41-42). ⁵⁸⁹
- Variante k) Concepto mixto de agudeza nominal por misterio y proporción (II, 42). ⁵⁹⁰
- Variante l) Concepto mixto de agudeza nominal y repugnancia (II, 42-43). ⁵⁹¹
- Variante m) Concepto mixto de agudeza nominal, proporción e improporción (II, 43). ⁵⁹²
- Variante n) Agudeza nominal por semejanza (ibid.). ⁵⁹³
- Variante o) Agudeza nominal por ponderación misteriosa (II, 43-44). ⁵⁹⁴
- Variante p) Concepto mixto de agudeza nominal y reparo de

⁵⁸⁹ Se trata de un palindromo: *Convirtiendo el nombre y leyéndolo al revés, formó una ingeniosa retorsión* [. . .] Urbano Octavo. Sigue la versión castellana de Salinas.

⁵⁹⁰ *Pondérase de ordinario la armonía que hace el misterioso nombre con el sujeto o con sus adyacentes* [. . .] y en descubriendo la artificiosa proporción, se exprime. Concepto de Juan Francisco Andrés de Uztarroz. Esta variante es muy semejante a f. Aquí se añade la formalidad de misterio.

⁵⁹¹ Variante complementaria de la anterior: *No arguye menos sutileza descubrir la primorosa improporción y repugnancia entre el nombre y los efectos o contingencias del sujeto denominado* [. . .]; entonces se levanta el conceptuoso reparo y se pondera la dificultad en la repugnancia entre los extremos del careo y dásele la acertada salida en un relevante desempeño. Concepto original de Salinas.

⁵⁹² Concepto de Marcial/ Salinas.

⁵⁹³ Concepto de Tasso.

⁵⁹⁴ Pseudovariante. Coincide formalmente con la variante b. Concepto de Guarini.

dificultad y contradicción (II, 44-45). ⁵⁹⁵

Variante q) Agudeza nominal con fundamento en la
circunstancia de lugar (II, 45). ⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Muy semejante a la variante l: *Cuando el reparo es con dificultad y contradicción entre el nombre y algunas de las circunstancias o efectos del sujeto, incluye más valentía de agudeza.* Conceptos de Ana de Bolea y Ovidio.

⁵⁹⁶ *No sólo en el nombre del sujeto principal, sino también en el de[l lugar de] su nacimiento o muerte, se puede ponderar la conceptuosa conveniencia o improporción.* Soneto de Góngora que pone fin al discurso.

DISCURSO XXXII. DE LA AGUDEZA POR PARANOMASIA, RETRUECANO Y JUGAR DEL VOCABLO.

Entramos en la zona de la agudeza verbal, undécimo orden de conceptos. Gracián la tilda de fácil y popular, y la considera una pérdida de tiempo. Estas son las palabras inaugurales del discurso:

ESTA especie de concepto es tenuta por la popular de las agudezas, y en [sic] que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil; permítese a más que ordinarios ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte . . . (II, 45). ⁵⁹⁷

La formalidad de este modo de agudeza se define como sigue:

⁵⁹⁷ Estas palabras pueden explicar la actitud de Gracián frente a buena parte de la producción de Quevedo, así como el escaso espacio (dos discursos) que concede a la agudeza verbal. Es el único modo de agudeza que presenta de modo censorio, ofreciendo, inmediatamente después de las palabras transcritas, un ejemplo de Bartolomé Leonardo de Argensola, cuyo fin no es ilustrar la agudeza verbal, sino criticarla:

. . . y acabaré esta censura, comenzando un soneto de Bartolomé Leonardo:

*Si aspiras al laurel, muelle poeta,
La docta antigüedad tienes escrita,
La de Virgilio y la de Horacio imita,
Que el jugar del vocablo es triste seta.
(II, 45-46).*

Más adelante, recalcará la superficialidad intrínseca de este modo de concepto aludiendo a que sólo se ocupa de la corteza de las palabras. Cfr. (II, 48) y n. 6 a la var. d.

Consiste el artificio de estos conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra

significación, ya en encomio, ya en sátira (II, 46). ⁵⁹⁸

Variante a) Agudeza verbal al encomio por paronomasia (ibid.). ⁵⁹⁹

Variante b) Concepto mixto de agudeza verbal por retruécano y correspondencia (II, 47). ⁶⁰⁰

Variante c) Agudeza verbal doble (II, 47-48). ⁶⁰¹

Variante d) Agudeza verbal triple (II, 48). ⁶⁰²

⁵⁹⁸ Sigue un epigrama de Marcial/ Salinas.

⁵⁹⁹ En el ejemplo ilustrativo de lo que registramos como variante a, Gracián entiende que hay paronomasia entre los términos *nieve* y *neblí*. Así se presenta el concepto:

Múdase la significación con mudar alguna letra, y cuando es con propiedad grande y muy conveniente al sujeto, es sublime el concepto. Desta suerte dijo don Luis de Góngora:

*La blanca y hermosa mano
Hermoso y blanco alguacil,
De libertad y dinero,
Es de nieve y de neblí.*

Es evidente que no es la agudeza más grata al tratadista. Apoyándose en la maestría de uno de sus autores predilectos, procura buscarle un lugar digno entre los demás conceptos.

⁶⁰⁰ *Si el retruécano dice con lo moral del sujeto, alcanza proporcional correspondencia, que es el más vistoso artificio.*

Epigrama latino del humanista Publio Fausto Andrelini, traducido por Salinas.

⁶⁰¹ Soneto de Góngora.

⁶⁰² *Jugó desta misma sutileza, más que de las palabras, tres veces, con mucha donosidad Ausonio Gallo. Gracián elogia el concepto diciendo que no se limita a lo verbal: Es de notar que no en sola la corteza de las palabras pára el pensamiento.*

Variante e) Transmutación de las sílabas de nombre a verbo y viceversa (II, 48). ⁶⁰³

Variante f) Agudeza verbal como lema de un jeroglífico (II, 48-49). ⁶⁰⁴

Variante g) Agudeza verbal por segmentación de vocablo (II, 49). ⁶⁰⁵

Variante h) Agudeza verbal por aumento del vocablo (II, 49-50). ⁶⁰⁶

Cfr. n. 1.

⁶⁰³ No coincide la descripción que hace Gracián del mecanismo del concepto con el ejemplo de Góngora, que presenta una paronomasia simple entre dos participios:

Es tanta la variedad destas agudezas, cuanta la licencia del barajar las sílabas de nombre a verbo, y al contrario. No la perdona don Luis de Góngora:

*Ciego, que apuntas y atinas,
Caduco dios y rapaz
Vendado que me has vendido,
Y niño mayor de edad.*

⁶⁰⁴ Con este primor de agudeza dio alma en lema a un jeroglífico, en un certamen que se consagró en la gran madre de las letras, al patriarca San Ignacio, un ingenio grande, eternizando el Tormes; hizo del nombre de Ignacio pira y letra al Fénix de los patriarcas, por lo abrasado de su amor y lucido de sus hechos. Pintó, pues, un Fénix con esta inscripción: Murió y nació.

⁶⁰⁵ Pártese algunas veces todo el vocablo, quedando con significación ambas partes [. . .] Hácese del vocablo dos, para sacar el concepto. Se aducen tres ejemplos, uno anónimo, otro del cómico italiano Alberto Naseli de Ganassa (Para este personaje, cfr. nota 535 de la edición de Correa Calderón) y un tercero de Diego de Frías.

⁶⁰⁶ Añádensele al vocablo otras veces, ya sílabas, ya dicción entera. Así, el mismo Frías:

*Nacía el Sol en su bozo,
Con rebozo, porque apenas*

Variante i) Concepto mixto de agudeza verbal mixta por retruécano y antítesis (II, 50). ⁶⁰⁷

Variante j) Laberinto (ibid.). ⁶⁰⁸

*Del azafrán mostachil,
Se divisaban las hebras.*

Se añade un curioso concepto de Juan Rufo:

*No es menester mudar sílaba, que una sola tilde basta
para dar fundamento a un gran decir. Desta suerte el cordobés
jurado:*

*A Rui González decilde
Que mire mucho por sí,
Porque el punto de la i
Se le va haciendo tilde.*

Como es sabido, el español ha perdido este rasgo. La tilde equivalía a una n.

⁶⁰⁷. Conceptos de Guarini, Luis XI de Francia y un tercero anónimo.

⁶⁰⁸ El artificio de los laberintos españoles consiste también en esta transmutación o inversión del vocablo. Léese el nombre retrógrado con la realzada significación.

El diccionario de Covarrubias define así el vocablo laberinto: *Cierta manera de compostura de versos se llama laberynto quando de diversas partes se viene a sacar sentidos que quadren.*

El ejemplo es formalmente muy complejo, pues es al mismo tiempo agudeza verbal, laberinto, jeroglífico y emblema. Repárese en la alusión a la Poética de Rengifo:

como fue aquél [concepto] que hizo un insigne poeta castellano en la Universidad de Bolonia, en alabanza de un caballero vizcaíno, llamado don Alvaro de Sevane, graduándose de doctor. Pintó un hermoso mancebo, que se va convirtiendo en águila, símbolo de la agudeza del ingenio. Quiso, pues, el poeta, jugar del nombre de Sevane, leyéndole al derecho y al revés, y decía: EN AVE SEVANE. Llenando de heroicos versos estas letras, como lo trae el autor del Arte poética, que fue un padre de la Compañía de Jesús, aunque la sacó en nombre de su hermano Juan Díaz Rengifo.

Se añade un segundo ejemplo sobre San Francisco Javier: *Rey va Javier.*

Variante k) Anagrama (II, 51-52). ⁶⁰⁹

El discurso se cierra con dos composiciones poéticas del hermano del autor que contienen diversas agudezas verbales, todas ellas descritas anteriormente en el discurso. ⁶¹⁰

Como colofón Gracian aduce un concepto propio, muy citado por la crítica, y cuya formalidad corresponde a la Variante g (agudeza verbal por segmentación del vocablo). ⁶¹¹

⁶⁰⁹ *En esta sutileza tiene también lugar la composición de los anagramas; truécense las sílabas y letras para forjar una nueva y misteriosa significación en elogio o en vituperio. Vase después glosando el anagrama con variedad de conceptos. Sigue concepto anónimo.*

⁶¹⁰ El primero de los fragmentos corresponde a un romance del que se citan distintos versos en los discursos V (I, 84) y XLIX (II, 153).

⁶¹¹ *Corone de majestad y de gloria esta felicísima agudeza el sacro y adorado nombre de Dios, que dividido está diciendo DI-OS, Di os la vida, Di os la hacienda, Di os los hijos, Di os la salud, Di os la tierra, Di os el cielo, Di os el ser, Di os mi gracia, Di os a mí mismo, Di os lo todo: de modo, que del dar, del hacernos todo bien, tomó el Señor su Santísimo y Augustísimo renombre de DI OS en nuestra lengua española.*

DISCURSO XXXIII. DE LOS INGENIOSOS EQUIVOCOS.

El segundo discurso dedicado al estudio de la agudeza verbal se inicia con una definición de lo que es *equivoco*:

*LA primorosa equivocación*⁶¹² *es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces* (II, 53).

A continuación se describe la formalidad de este modo de concepto:

Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir (ibid.).⁶¹³

Variante a) Ponderación misteriosa con fundamento en *equivoco* (ibid.).⁶¹⁴

⁶¹² Aunque la definición que da Gracián corresponde al recurso retórico, él tiene en mente el *equivoco* conceptuoso o ingenioso. Recuérdese que *primoroso* es sinónimo de *artificial*. Cfr. n. 2 al discurso II.

⁶¹³ Siguen los dos primeros ejemplos de concepto por *equivoco*. Repárese, en uno y otro caso, en cómo el *equivoco* retórico se inscribe en la estructura más amplia que es el concepto y que incorpora un desarrollo argumental:

Diéronle al emperador Augusto un memorial que decía: "Señor, el Prefecto de Sicilia es ladrón, ¿qué le parece?". Leyóle, y escribió el humanísimo monarca: "Que me parece". Desta misma equivocación usó el poeta Silvestre, cuando leyéndole un versificante una poesía, hurtada dél, como suya, y preguntándole qué le parecía, respondió: "Que me parece".

⁶¹⁴ Así presenta el autor lo que registramos como variante a:

Usase de la dicción equivoca algunas veces, para exprimir mayor misterio y profundidad. Es concepto de Góngora (el soneto cuyo primer verso dice "Este monte, de cruces coronado"). Sin embargo, lo que Gracián aísla como equivoco (los dos versos en cursiva: Gigantes miden sus ocultas faldas/ Que a los cielos hicieron fuerza, aquella,/ Que los cielos

Variante b) Equívoco ingenioso por correspondencia (II, 53-54). ⁶¹⁵

Variante c) Repetición del término equívoco, siendo cada vez portavoz de una de las dos significaciones que encierra el vocablo (II, 54). ⁶¹⁶

Variante d) Equívoco malicioso (ibid.). ⁶¹⁷

Variante e) Equívoco laudatorio (II, 54-56). ⁶¹⁸

padecen, fuerza santa) no encierra agudeza verbal. Se trata, al igual que ocurriera en los dos primeros conceptos del discurso, de un equívoco de naturaleza puramente intelectual.

⁶¹⁵ *Cuando el equívoco dice correspondencia con alguna de las circunstancias o adjuntos del sujeto, participa de mayor artificio.* Concepto de Rufo.

⁶¹⁶ *Así dijo uno, tan breve como ingenioso:*

*El marqués y su mujer,
Contentos quedan los dos;
Ella se fue a ver a Dios,
Y a él le vino Dios a ver.*

Correa Calderón rastrea el origen del epigrama, atribuyéndoselo a Alvaro Cubillo de Aragón. Cfr. n. 545 de su edición. Sigue un concepto anónimo ilustrativo de la misma formalidad.

⁶¹⁷ Por oposición al equívoco laudatorio, que registramos en la variante siguiente. Concepto atribuido al duque de Epernon.

⁶¹⁸ *De la misma suerte favorece la equivocación a la alabanza.* Se ilustra esta variante con dos conceptos de Ledesma y un epigrama de Marcial/ Salinas. Al presentar este último, Gracián hace una observación sobre los equívocos que es válida para toda la agudeza verbal:

Tienen de infelicidad los conceptos por equívoco, que no se pueden pasar a otra lengua; porque como todo el artificio consiste en la palabra de dos significaciones, en la otra lengua ya es diferente, y así no tiene aquella ventaja.

Se formula esta idea en términos casi idénticos en el discurso III. Cfr. (I, 58). Nótese que pese a la advertencia, Gracián incluye la traducción del concepto original latino (*Con todo eso, la valentía del Salinas pudo darle alma en el*

Variante f) Equívoco doble (II, 56). ⁶¹⁹

Variante g) Equívoco como fundamento de un reparo o empeño (ibid.). ⁶²⁰

Variante h) Concepto mixto de agudeza verbal por equívoco y sentencia (II, 57). ⁶²¹

Variante i) Equívoco por repetición de vocablo (ibid.). ⁶²²

Variante j) Equívoco no explícito (ibid.). ⁶²³

español).

⁶¹⁹ *Es doble la sutileza cuando se juega de la voz dos veces y se aplica a dos sujetos.* Inscripción anónima.

⁶²⁰ *Suele hacerse el reparo con ingenioso primor en la palabra equívoca; fórmase el empeño y dásele la salida con la explicación de la misma palabra y ponderando su profundidad. Se ilustra con conceptos latinos de San Agustín y de otro padre de la Iglesia, el segundo anónimo.*

⁶²¹ *Incluye tal vez en un equívoco una sentencia grave, que no siempre sirve a lo jocoso y burlesco.* Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁶²² Tercera figura que incluye repetición del vocablo equívoco (las anteriores son las variantes c y f). Los esquemas figurativos formales de cada una de ellas son, no obstante, muy distintos entre sí (cfr. n. 5 y 8). Así describe Gracián la presente formalidad: *Declárase muchas veces la refleja de la equivocación, exprimiendo el intento en la segunda repetición de la palabra. Así uno, hablando del condenado rico, dijo: "Apenas llegó al infierno, que allí siempre se va a penas".*

⁶²³ *Otras veces no se explica la preñez de la dicción, sino que queda así a dos luces, como se ve en ésta:*

*Lágrimas, que no pudieron
Tanta dureza ablandar,
Yo las volveré a la mar,
Pues que de la mar salieron.*

Gracián ofrece presenta una subvariante que se superpone parcialmente con la variante d (equívoco malicioso): *Especialmente no se exprime la intención cuando es maliciosa y satírica.* Se aducen un segundo ejemplo que es concepto mixto

Variante k) Equívoco por alusión ⁶²⁴ (II, 58). ⁶²⁵

Variante l) Concepto mixto de agudeza verbal por equívoco y contrariedad (ibid.). ⁶²⁶

Variante m) Equívoco por retorsión a la malicia (ibid.). ⁶²⁷

Variante n) Equívoco por retorsión al encomio (ibid.). ⁶²⁸

Variante o) Concepto mixto de agudeza verbal por equívoco y crisis maliciosa (II, 58-59). ⁶²⁹

de equívoco malicioso y agudeza de acción. Se trata de una famosa anécdota del conde de Villamediana: *Lo mismo es cuando es la equivocación atrevida y peligrosa, como aquél que en unas fiestas sacó la librea sembrada de reales de a ocho, con esta letra: "Son mis amores"*.

⁶²⁴ Las alusiones (categoría 7.1.5, conforme a nuestro mapa del discurso III) constituyen clase propia de concepto y Gracián les asigna un discurso entero (XLIX, "De la agudeza por alusión").

⁶²⁵ *Aun la palabra equívoca no se pronuncia, sino que se alude a ella, cuando el respeto lo pide y el entendedor es bueno.* Anécdota de los Reyes Católicos.

⁶²⁶ *Puédese explicar el equívoco con otra palabra contraria; y entonces, el concepto no se funda por correspondencia de la una significación con la otra, sino por oposición contraria.* Concepto de Diego de Fuertes.

⁶²⁷ *Es también grande artificio del equivocar cogerle el dicho a uno, y darle otro sentido del que él pretendió.* Concepto de Julio César.

⁶²⁸ *Del mismo modo se retuerce la palabra al encomio.* Concepto de Felipe Gracián.

⁶²⁹ El modo en que Gracián presenta el ejemplo que corresponde a esta variante recuerda inmediatamente la variante m: *Retuércese con mucha donosidad la palabra a la malicia, glosándola a diferente sentido.* Sin embargo, la presencia del verbo *glosar*, la atención que dedica al ejemplo, del que da original y traducción (Marcial/ Salinas) permiten ver que la formalidad es otra, como corroboran las palabras con que presenta la variante que sigue a ésta: *No sólo con la*

Variante p) Concepto mixto de agudeza verbal por equívoco y agudeza nominal por semejanza (II, 59). ⁶³⁰

Variante q) Equívoco por consonancia (ibid.). ⁶³¹

Variante r) Equívoco por contraposición (II, 59-60). ⁶³²

Variante s) Equívoco por retorsión y antítesis (II, 60). ⁶³³

Variante t) Equívoco por corrección (II, 60-61). ⁶³⁴

Variante u) Concepto mixto de equívocos globados y

crisi, sino con todas las demás especies de agudeza se mezclan y entretejen los gustosos equívocos.

⁶³⁰ *[Los equívocos] fundan la semejanza ingeniosamente. Concepto anónimo: Así, el sagrado y plausible nombre de María, pondera un padre, que con gran misterio se equivoca con el mar: Congregationes aquarum appellavit María, porque todas excelencias y prerrogativas de los demás santos, y aun ángeles, son como ríos que entran y se abrazan en el gran mar de María, y aun con todo eso, Mare non redundat.*

⁶³¹ *La hermosa proporción y consonancia de los dos términos significados por el equívoco, es muy agradable. Concepto de Góngora.*

⁶³² *Concepto de Marcial/ Salinas. No se debe confundir con la variante l. El examen de los ejemplos y las formalidades permite ver que las figuras conceptuales son distintas.*

⁶³³ *Mirando y admirando una gran casa que había levantado un ministro, dijo uno: "Esta no fue de sus pasados". Acudió otro con ingeniosa antítesis: "Pues será de sus presentes".*

⁶³⁴ *Para una artificiosa corrección usó don Luis de Góngora del equívoco. El ejemplo, que no transcribo por ser demasiado extenso, permite ver bien qué entiende Gracián por corrección. El término corregir aparece en II, 34. La corrección no constituye concepto sustantivo, sino que es procedimiento. Hay que emparentarlo con la agudeza por transmutación o tropelía (quinto orden de conceptos).*

Conceptos de Góngora y Quevedo.

exageración (II, 61-62). ⁶³⁵

⁶³⁵ *Por muchos equívocos continuados, don Francisco de Quevedo, que fue el primero en este modo de composición, introduce a uno que va describiendo su infeliz vida; pone primero éste, por corrección irónica:*

*Me lloraron sogas a sogas,
Con muy grande propiedad;
Porque llorar hilo a hilo,
Es muy delgado llorar.*

Repárese en la valoración que hace de Quevedo y en la expresión *corrección irónica*. Por lo demás, Gracián no se ocupa del estudio teórico de la ironía.

DISCURSO XXXIV. DE LOS CONCEPTOS POR ACOMODACION DE VERSO
ANTIGO, DE ALGUN TEXTO O AUTORIDAD.

La erudición es la base sobre la que se constituye el duodécimo orden de conceptos, por acomodación de verso o texto antiguo. En el tratado de la agudeza simple Gracián le dedica un solo discurso.⁶³⁶ Gracián la presenta así:

REQUIERE esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión (II, 62).

Inmediatamente describe su formalidad:

*Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente y saberla aplicar, con especial gracia y donosidad (ibid.).*⁶³⁷

⁶³⁶ En el tratado segundo (de la agudeza compuesta), Gracián dedica dos discursos al estudio de la erudición. El primero de ellos (Discurso LVIII "De la docta erudición y de las fuentes de que se saca") es de carácter genérico. El segundo, en lo que tal vez suponga la mayor anomalía taxonómica del tratado, es una versión distinta del presente discurso, con su introducción teórica (más compleja que la que aquí se ofrece) y su catálogo de variantes (distinto del que figura en el presente epígrafe).

⁶³⁷ Si bien se mira, el juego del ingenio es siempre el mismo: una formalidad que se aplica sobre una materialidad. Gracián hace un catálogo de formalidades ingeniosas, la materialidad le viene dada por otras disciplinas, muy destacada, pero no exclusivamente, la Retórica.

Sigue el primer ejemplo de concepto:

Desta suerte, estando predicando en Lisboa un grande orador jesuita, de la Sagrada Pasión, y estando ya a medio sermón, entró la reina; envióle un recado al púlpito que volviese a comenzar; obedeció el padre, y comenzó diciendo:

Variante a) Acomodación por correspondencia y paridad
(ibid.). ⁶³⁸

Variante b) Acomodación por correspondencias múltiples
(II, 63). ⁶³⁹

Variante c) Acomodación por ajuste de la totalidad de las
partes del texto citado a las circunstancias del caso
(ibid.). ⁶⁴⁰

Variante d) Acomodación por equívoco (II, 63-65). ⁶⁴¹

Variante e) Acomodación ayudada (II, 65). ⁶⁴²

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem.

Que es verso célebre de Virgilio, con que dio Eneas principio a su lamentable narración destruida, delante de la reina de Cartago.

⁶³⁸ *Cuando en la autoridad [que] se acomoda se halla la correspondencia y paridad con las circunstancias del caso presente, es el punto de la sutileza.* Concepto de Antonio de Nebrija.

⁶³⁹ *Cuantas más son las correlaciones del texto, acomodando con las circunstancias del sujeto, es mayor el concepto y más fundamental.* Concepto del jesuita Juan Azaola que contiene dos correspondencias y un equívoco.

⁶⁴⁰ *Ajustar todas las partes de la autoridad a las circunstancias, hace el concepto lleno.* Concepto anónimo que consta de cuatro sujetos y cuatro correspondencias. Es agudeza compuesta.

⁶⁴¹ Concepto de San Francisco de Borja. Siguen una subvariante de acomodación por equívoco a la ocasión (concepto anónimo); una nueva acomodación que Gracián define como equívoco puro (*Sólo el equívoco forma la agudeza tal vez*), ilustrada por un concepto de Felipe II; y por último una agudeza por acomodación con fundamento en concepto mixto de equívoco y proporción (sermón panegírico que constituye agudeza compuesta).

⁶⁴² *Puédesele ayudar a la autoridad acomodada, añadiéndole alguna otra palabra, para ajustar del todo la correspondencia.*
La ayuda es un procedimiento que hemos comentado en

Variante f) Acomodación por transmutación de vocablo
(ibid.). ⁶⁴³

Variante g) Acomodación por transmutación de una parte del
texto (ibid.). ⁶⁴⁴

Variante h) Acomodación por traducción (II, 66). ⁶⁴⁵

Variante i) Acomodación por contrariedad (II, 66-68). ⁶⁴⁶

Variedad j) Acomodación con fundamento en retorsión de
sentido por exceso (II, 68). ⁶⁴⁷

diversos lugares del tratado, muy especialmente en los
discursos XV y XXI.

⁶⁴³ *Truécase a veces una palabra por otra.* Concepto del
jesuita Sebastián de Barradas.

⁶⁴⁴ *No sola una palabra, sino parte de una autoridad, se
puede alterar. Así el emperador Carlos V, a la presteza con
que dió [sic] felicísimo fin a su jornada de Alemania, acomodó
la carta del César: "Veni, vidi, vici"; y escribió: "Veni,
vidi, vicit Deus".*

Este mismo concepto había ilustrado la variante d e l
discurso XXX. La formalidad que se estudia allí es la
corrección de un dicho heroico. Cfr. II, 34.

⁶⁴⁵ *Tampoco escrupulea la acomodación en transferir una
palabra en extraña lengua. Sigue concepto anónimo. Pásase el
equivoco de una lengua a otra, que tiene más dificultad, y así
más sutileza.* Concepto de Bernardino de Villegas.

⁶⁴⁶ *Las autoridades que se acomodan a sujeto contrario o
muy diferente del de la autoridad, tienen mucha viveza; porque
añaden la oposición y aun la vencen.*

Gracián subdivide este tipo de acomodaciones en sagradas
y profanas y establece el requisito del *decorum* o adecuación
entre la naturaleza del texto y la persona a quien se acomoda.

Tras hacer un elogio de la variedad, puntualiza que los
textos a acomodar han de ser célebres. Conceptos del Arzobispo
de Rávena, del rey don Fernando de Nápoles, Juan Rufo, Pedro
de Valderrama (es agudeza compuesta), Martín Bautista de la
Nuza y anónimo.

⁶⁴⁷ Gracián indica al presentar esta variante: *Puédese
mudar todo el sentido de la autoridad que se aplica, y
entonces es, o por contrariedad, o por exceso.* En virtud de

Variedad k) Pasquín (ibid.). ⁶⁴⁸

Variedad l) Compuesto de agudezas por acomodación (II, 68-69). ⁶⁴⁹

esto, todos los conceptos comprendidos bajo la formalidad que hemos registrado como variante *i* son ejemplos de retorsión de sentido por contrariedad. En aquellos ejemplos había contraposición entre el texto acomodado y el sujeto a quien se aplica. Aquí se da contradicción entre el sentido originario del texto acomodado y el que resulta de su retorsión.

Concepto de Carlos V que es ejemplo de modificación de sentido en contrario por substracción de una palabra.

⁶⁴⁸ *Pasquín: La sátira breve con algún dicho agudo, que regularmente se fija en las esquinas o cantones, para hacerla pública. Díxose por la estatua que hay con este nombre en Roma, donde se fijan estos papeles (Aut.)*

Concepto anónimo.

⁶⁴⁹ *Hácese discursos enteros con mucho artificio en esta especie de agudeza, fundándose en la acomodación del texto, y la aplicación sirve de partes del compuesto.*

Ya hemos señalado varios ejemplos de agudeza compuesta en este discurso. Se trata de un nuevo adelanto de la noción de *acolucia* o trabazón de los discursos, objeto del discurso LIV.

Sigue concepto de Felipe Gracián. Dentro de los parámetros de la agudeza compuesta o de arte mayor, la formalidad de esta variante sería *acolucia por acomodación completa de texto antiguo*.

DISCURSO XXXV. DE LOS CONCEPTOS POR FICCION.

El presente discurso tiene por objeto el decimotercer orden de conceptos: por ficción, categoría de gran importancia en todo el tratado, y que es principio modificativo de numerosas especies de agudeza, como hemos comprobado repetidas veces. En primer término Gracián distingue entre las ficciones que constituyen agudeza simple y las que forman compuestos, dejando el análisis de estas últimas para la segunda parte del tratado:

HALLANSE unas ficciones breves, y de un solo concepto, para un epigrama, para una ocasión, y éstas son las que se explicarán en este discurso, porque de las ficciones compuestas, como son épicas, alegorías, etc., se tratará adelante, en la agudeza compuesta, que es la agudeza de arte mayor. En éstas, el artificio es menor, y sin partes (II, 69). ⁶⁵⁰

Como es habitual, inmediatamente después del párrafo introductorio y la muestra del primer ejemplo de concepto, se define la formalidad de la suerte de agudeza que se está estudiando:

Consiste el artificio de estas ficciones en una invención ⁶⁵¹ *fabulosa* ⁶⁵² *de algún suceso o algún dicho*

⁶⁵⁰ Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁶⁵¹ Puntualiza Gracián que la agudeza por ficción es subespecie de invención, en conformidad con lo anunciado en el discurso III (cfr. el mapa de dicho discurso, donde las

ajeno, para con ella exprimir bien el sentimiento ⁶⁵³,
aumentando con lo fingido la ponderación (ibid.). ⁶⁵⁴

Según Gracián las ficciones son vehículo frecuente y adecuado para la exageración:

Sirven de ordinario estas ficciones para exagerar algún asunto, dando alma con la invención al encarecimiento, porque se finge libremente un suceso y las circunstancias, de modo que ayuden al intento (II, 70). ⁶⁵⁵

Variante a) Ficción por encarecimiento (II, 71-72). ⁶⁵⁶

ficciones constituyen la categoría 7.4.1).

⁶⁵² Las invenciones fabulosas en sentido estricto, es decir, las fábulas, se estudian en el discurso LVI ("De la agudeza compuesta fingida en especial").

⁶⁵³ Las agudezas que se mueven en el ámbito de los sentimientos no dependen tanto del entendimiento como de la voluntad y no son de orden exclusivamente intelectual. (Cfr. notas 1 y 4 al discurso XXIV). Un poco más adelante el autor expresa muy gráficamente la relación entre los ámbitos intelectual y sentimental: *Aunque se ve que es ficción y inventado el suceso, con todo gusta el entendimiento de ver encarecido tan bien un sentimiento* (Cfr. n. 7).

⁶⁵⁴ Sigue concepto latino de Gerolamo Angeriano junto con la versión castellana de Salinas (II, 69-70).

⁶⁵⁵ Sigue el concepto que registramos como variante a.

⁶⁵⁶ Se aduce como concepto la traducción latina que hace Escalígero de un epigrama griego de autor incierto (cfr. nota 575 de la edición de Correa Calderón), junto con la versión castellana de Salinas. Gracián resume y comenta el concepto como sigue:

Fingió su autor que la ninfa Doris se llegó a él, y le ató las manos con una hebra de sus cabellos, y haciendo él burla de la frágil prisión se halló burlado, porque no pudo después romper el fuerte lazo del amor [. . .]. Gran moralidad, con que exageró bien la violencia del amor y el poder de su tiranía [. . .]. Aunque se ve que es ficción y inventado el suceso, con todo gusta el entendimiento de ver encarecido tan bien un sentimiento.

Variante b) Ficción como desempeño de ponderación misteriosa (II, 72-73). ⁶⁵⁷

Variante c) Ficción de dicho (II, 73-74). ⁶⁵⁸

Variante d) Ficción de dicho como desempeño de reparo (II, 74). ⁶⁵⁹

Variante e) Ficción mixta de dicho y hecho (II, 74-75). ⁶⁶⁰

Variante f) Ficción de hecho por semejanza (II, 75). ⁶⁶¹

Variante g) Ficción contrafáctica (II, 76). ⁶⁶²

Sigue un segundo ejemplo de Góngora.

⁶⁵⁷ *A un misterioso reparo se le da salida con una ficción destas, con extremado artificio, porque lo encarecido de la ficción sirve de valiente desempeño a la dificultad que se ofrecía. Emblema de Alciato seguido de traducción anónima al español.*

⁶⁵⁸ *No siempre se finge el hecho, sino tal vez el dicho, aplicándose al sujeto de quien se discurre, y ha de ser ingenioso, que venga al propósito, con alguna correspondencia o exageración.*

Concepto de Marcial/ Salinas con imitación del primero por parte de Garcilaso. Vuelve a insistir Gracián en que para que el dicho fingido sea ingenioso ha de ser conforme al sujeto a quien se aplica y a la ocasión, y ofrece un segundo ejemplo de Diego de Frías.

⁶⁵⁹ *No se aduce ejemplo, lo cual es excepcional en el tratado.*

⁶⁶⁰ *También se finge un dicho para dar salida a un reparo, como dijimos que se finge en un suceso; o ya de entrambos de hecho y dicho, se forma la artificiosa dicción.*

Concepto de Guarini, seguido de un ejemplo de Gerolamo Angeriano que añade la especie de exageración.

⁶⁶¹ *Así como para el desempeño de una dificultad se finge el suceso, así también para la semejanza, que declara mucho y exprime con igual realce la grandeza de un sentimiento.*

Canción de Mira de Amescua.

⁶⁶² *Cuando se finge lo que pudo ser, es discurrir con fundamento y con toda propiedad; dase correspondencia y proporción entre la circunstancia o contingencia fingida y las*

Variante h) Ficción satírica (II, 76-77). ⁶⁶³

Variante i) Ficción problemática (II, 77). ⁶⁶⁴

Variante j) Ficción pura (ibid.). ⁶⁶⁵

Variante k) Ficción de historias o cuentos ejemplares (II, 77-78). ⁶⁶⁶

Variante l) Ficción con argumento mixto de semejanza y

verdaderas, procurando que ya que se finge, sea con agudeza.
Concepto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁶⁶³ *La ponderación satírica sale con ventaja en una ficción y ordinariamente se pone en un tercero por ser odiosa.*
Concepto de Góngora.

⁶⁶⁴ *Con este género de conceptos, pueden alternarse artificiosamente las ingeniosas cuestiones, que con la invención y con la suspensión entretienen mucho el ingenio.*

En este comentario, Gracián relaciona la ficción con diversos mecanismos de la agudeza. Los problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas son uno de los tres modos del decimoquinto orden de conceptos (agudeza por cuestión o interrogación); se estudian en el discurso XXXIX. La invención es la cuarta subdivisión de la agudeza de arte menor (cfr. mapa del discurso III, epígrafe 7.4), dentro de la cual las ficciones constituyen la primera especie (7.4.1, ibid.) Por último, las suspensiones se estudian en el discurso XLIV.

Ilustra esta variante un soneto de Camões.

⁶⁶⁵ *Aunque no tenga otra agudeza mixta, la ficción sola es bastante para sutileza.* Concepto de un poeta clásico latino anónimo.

⁶⁶⁶ *Por esta misma sutileza se fingen algunas historias o cuentos donosos, para sacar dellos alguna ejemplar moralidad.*

Concepto de don Juan Manuel, consistente en un cuento del Conde Lucanor. A estas alturas, y pese a los intentos de Gracián por delimitar las ficciones simples de las compuestas, los límites entre unas y otras están muy desdibujados. Se puede considerar, aun antes de estudiar el tratamiento dado a este modo de agudeza en los discursos LV a LVII, que la ficción es un procedimiento que admite muy diversas cristalizaciones formales.

⁶⁶⁷ Como suele suceder, al final del discurso, Gracián establece relación con el siguiente. Al aducir el último ejemplo, utiliza la palabra *argumento*, que es la formalidad que se estudia en el próximo epígrafe.

Gracián introduce así la presente variante:

Dé fin a este discurso el dulcísimo Garcilaso con una ingeniosa ficción en que hace el argumento por una acordada semejanza, con una sentenciosa etopeya.

Al margen de la acumulación de procedimientos formales, y pasando por alto el hecho de que un soneto (agudeza simple) suceda a un extenso fragmento en prosa (agudeza compuesta), es importante reparar en el valor polisémico del vocablo *argumento*, según lo emplea Gracián. En los tres próximos discursos se trata de una materia de orden retórico en la que se funda el decimocuarto orden de conceptos. En el fragmento con que Gracián presenta el concepto de Garcilaso significa *desarrollo ficcional de una historia* (en verso o en prosa). En efecto, y ello no depende de épocas ni de modas literarias, argumento y narración son ideas fuertemente interdependientes.

DISCURSO XXXVI. DE LOS ARGUMENTOS CONCEPTUOSOS.

Este es el primero de los tres discursos del tratado en que se estudia la agudeza por argumento, decimocuarto orden de conceptos. Gracián da comienzo al discurso distinguiendo los argumentos conceptuosos de los dialécticos y los retóricos:

TIENE la agudeza también sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos la elocuencia, en éstos la belleza (II, 80). ⁶⁶⁸

La función más usual de los argumentos conceptuosos es dar realce poético a la expresión de los sentimientos:

Usanse mucho en la poesía para expresar y exagerar los sentidos. ⁶⁶⁹ Es muy ordinario dar conclusión conceptuosa a un epigrama, a un soneto, a una décima, con un bien ponderado argumento (ibid.). ⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ En un rasgo característico de su modo expositivo, Gracián asocia en este caso el ingenio exclusivamente con la belleza, ignorando su relación con la verdad. Ello obedece, simplemente, a que el autor quiere otorgar a la nueva disciplina que es el arte de ingenio el mismo rango que las otras han adquirido históricamente, lo cual le obliga a delimitar nítidamente cada campo.

⁶⁶⁹ Gracián emplea aquí *sentido* como sinónimo de *sentimiento*. Cfr. infra (II, 85): *[Con la] formalidad de argumento [. . .] se prueba y se exprime más el sentimiento y la intención.*

Puntualiza a continuación el autor que la finalidad de los argumentos que está describiendo es dar forma demostrativa a la intención de las palabras: *Vase a probar el intento con estos argumentos, que eso basta para sutileza.*

⁶⁷⁰ Soneto de Lope de Vega.

Tras las precisiones iniciales, el discurso procede al inventario de variantes. ⁶⁷¹

Variante a) Argumento conceptuoso de más a menos por correspondencia (ibid.). ⁶⁷²

Variante b) Argumento conceptuoso por proporción y consonancia entre dos circunstancias (II, 80-81). ⁶⁷³

Variante c) Argumento conceptuoso por correspondencia entre cualesquiera adjuntos del sujeto (II, 81). ⁶⁷⁴

Variante d) Argumento conceptuoso por contraposición entre una circunstancia y otra mayor (II, 81-82). ⁶⁷⁵

Variante e) Argumento conceptuoso por contraposición entre dos circunstancias temporales del sujeto (II, 82). ⁶⁷⁶

⁶⁷¹ *Fórmanse de muchas maneras.* (ibid.)

⁶⁷² *Sean los primeros aquellos en que se arguye de lo más a lo menos, haciendo correspondencia entre los dos términos del argumento. Nótese la estrecha dependencia de la Lógica. Concepto de San Agustín.*

⁶⁷³ *Incluyen comúnmente proporción y consonancia estos argumentos, de una circunstancia a otra.* Epigrama de Ausonio/Salinas.

⁶⁷⁴ *De todos los adjuntos del sujeto se hace el argumento, como de un efecto a otro, de una causa a otra, etc.* Concepto de Marino -un soneto en italiano- cuya formalidad indica Gracián que es una correspondencia entre los extremos.

⁶⁷⁵ *Así otros [se fundan] en la contraposición y distancia de una circunstancia careada con otra mayor.* Concepto de Guarini.

Gracián emplea aquí *distancia* como sinónimo de *contrariedad*, al igual que hará en el discurso siguiente. Cfr. (II, 89).

⁶⁷⁶ *Del mismo sujeto en un tiempo, se toma argumento para otro.*

Concepto anónimo, que transcribo:

Variante f) Argumento conceptuoso mixto de improporción y crisis irrisoria (ibid.). ⁶⁷⁷

Variante g) Argumento conceptuoso de menos a más (ibid.). ⁶⁷⁸

Variante h) Argumento conceptuoso de igualdad por correspondencia y proporción (II, 83). ⁶⁷⁹

Variante i) Argumento conceptuoso de igualdad entre efecto y causa (II, 83). ⁶⁸⁰

*Si al salir mi Sol me abrasa,
¿Qué sería
Estando en el mediodía?*

⁶⁷⁷ *Pondérase en estos argumentos la improporción y a veces participan de la crisi mordaz y irrisoria. Emblema de Alciato.*

⁶⁷⁸ Aunque Gracián no lo había explicitado, del ejemplo anterior se debe deducir que la formalidad de esta variante es la contraria de aquélla: *Al contrario se arguye con igual artificio de lo menos a lo más, que es aquel argumento llamado a minori ad majus.*

Se ilustra con concepto de Jorge de Montemayor. Para el argumento retórico aducido por Gracián, cfr. Lausberg @ 397.

⁶⁷⁹ El argumento ingenioso sigue la forma del retórico (o entimema) del mismo modo que éste sigue la forma del dialéctico (o silogismo), subdividiéndose en tres clases principales: de más a menos, de menos a más y de igualdad.

Aunque en el caso de los argumentos, la dependencia formal de la *agudeza* respecto de la *retórica* es más estrecha que en el caso de otras figuras, no se trata en absoluto de un fenómeno nuevo.

Al igual que ocurriera anteriormente con diversos elementos elocutivos -metáfora, hipérbole, antítesis, etc.- éstos constituyen la base material de la estructura ingeniosa en que consiste el concepto.

Ilustra esta variante un soneto de Francisco de Figueroa.

⁶⁸⁰ *Caréase la igualdad del efecto con la de la causa. Así éste:*

Y mi firmeza en firmeza,

Variante j) Argumento conceptuoso en el que la correspondencia es la causa (II, 83-84). ⁶⁸¹

Variante k) Argumento conceptuoso de igualdad entre dos sujetos (II, 84). ⁶⁸²

Variante l) Argumento conceptuoso de igualdad por paridad y correspondencia entre los efectos o las circunstancias del sujeto (II, 84-85). ⁶⁸³

Variante m) Argumento conceptuoso de igualdad por disparidad

*Sobre todas las firmezas,
Y mi tristeza en tristeza,
Por perder una belleza,
Que es sobre todas bellezas.*

⁶⁸¹ *Propónese por causa la misma correspondencia. Al introducir la variante, Gracián había puntualizado: Todos estos argumentos se fundan en la hermosa correlación que hacen los dos términos para argüir de uno al otro (II, 83). Se ejemplifica con dos conceptos, uno en prosa de Luis XII de Francia y otro en verso de Juan Pérez de Montalbán.*

⁶⁸² *También a paritate se arguye con sutileza tomando la paridad de un sujeto a otro, ponderando alguna ventaja para el exceso. Tan ingenioso como cristiano, dijo don Antonio de Mendoza en aquel poema, que tuvo estrella, y divina:*

*Que si salió a ser vencida
Eva sin pecado, es cierto,
Que la que nació a vencelle,
Que se concibió con menos.*

Unica variante que incluye un argumento conceptuoso entre dos centros o sujetos. Hasta ahora, en las demás variantes se hace argumento entre los adjuntos de un solo sujeto. Más adelante hay otros casos de conceptos con más de un centro.

⁶⁸³ *De la paridad de un efecto se arguye con correspondencia a otro, y de cualquier circunstancia a otra igual. Terceto de Camoes.*

entre los extremos del sujeto (II, 85). ⁶⁸⁴

Variante n) Argumento conceptuoso por disparidad entre las circunstancias del sujeto (II, 85). ⁶⁸⁵

Al llegar a este punto de su exposición, Gracián hace una observación respecto de la relación entre los conceptos por disparidad y los argumentos conceptuosos. De su comentario se desprende que las variantes que acaba de inventariar son conceptos mixtos de ambas modalidades:

Sólo añaden esos conceptos al de disparidad (de que se discurrió en su propia especie) aquella formalidad de argumento con que se prueba y se exprime más el sentimiento y la intención (II, 85-86). ⁶⁸⁶

Variante o) Argumentos *ab exemplo* (II, 86). ⁶⁸⁷

Variante p) Concepto mixto de argumentación *ab exemplo* de lo

⁶⁸⁴ *Por la disparidad, con sumo artificio, por ser el igual de los extremos.* Concepto de Góngora, que transcribo:

*Serénense tus ojos,
Y más perlas no den,
Porque al sol le está mal
Lo que a la Aurora bien.*

⁶⁸⁵ *El mismo [Góngora] formó argumento de disparidad en la diversidad de las circunstancias.* Soneto del autor mencionado.

⁶⁸⁶ Ilustra esta idea un soneto de doña Hipólita de Narváez.

⁶⁸⁷ *Semejantes a los argumentos de paridad, son los que se hacen ab exemplo. Argúyese con la misma razón y correspondencia de un sujeto a otro.* Concepto de Fray Luis de León. Segundo caso de concepto con dos centros.

más a lo menos y exageración (II, 86-87). ⁶⁸⁸

Variante q) Concepto mixto de argumento *ab exemplo* y antítesis (II, 87). ⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ *Júntase también con el ejemplo el exceso, con que se pondera de lo más a lo menos, especialmente cuando el término de quien se toma es sublime. Concepto de Anastasio Pantaleón de Ribera.*

⁶⁸⁹ *Sea última sutileza el hacer antítesi del mismo ejemplo, arguyendo en contraposición del un término al otro. Soneto de Juan Lorenzo Ibáñez.*

DISCURSO XXXVII. DE OTRAS MANERAS DE ARGUMENTOS
CONCEPTUOSOS.

Se agrupan en este discurso diversos modos de argumentos conceptuosos en función de distintos principios lógicos. El primero es el principio de contrariedad, con el que se da comienzo al discurso:

LA contrariedad es grande fundamento de toda sutileza; así se arguye con agradable artificio de un contrario a otro (II, 88). ⁶⁹⁰

Enunciado el principio, se caracteriza su formalidad:

Grande sutileza es sacar de una cosa su opuesta, y a fuerza del argumento probar todo lo contrario (ibid.). ⁶⁹¹

Sigue un elogio de la dificultad inherente a este modo de agudeza, tras el cual se procede al inventario de variantes:

Son estas sutilezas examen de un ingenio; es lo más que se puede discurrir. Pero hay aún su latitud en esta misma contrariedad, y sus grados de oposición, según la mayor o

⁶⁹⁰ Concepto de Marcial cuyo desarrollo ocupa tan sólo un hexámetro, lo cual da pie a que el autor haga un elogio de la brevedad:

Omnia, Castor, emit; sic fiet, ut omnia vendas.

No sólo es pronta la agudeza en tiempo, sino en palabras; presto y bien, dos realces.

Sigue la traducción de Salinas.

⁶⁹¹ Soneto de Lope de Vega.

menor distancia (II, 89). ⁶⁹²

Variante a) Argumento conceptuoso por contrariedad entre los efectos o circunstancias de un mismo sujeto (*ibid.*). ⁶⁹³

Variante b) De una misma causa concluir dos efectos contradictorios entre sí (II, 89-90). ⁶⁹⁴

Variante c) Argumento conceptuoso a *repugnantibus* (II, 90). ⁶⁹⁵

Variante d) Argumento conceptuoso *ab adjunctis* (II, 90-91). ⁶⁹⁶

Variante e) Argumento conceptuoso por semejanza (II,

⁶⁹² Ya hemos indicado que en este contexto *distancia* es sinónimo de contrariedad. Cfr. n. 8 al discurso anterior.

⁶⁹³ *Entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso.* Ejemplo de Camões.

⁶⁹⁴ Subvariante de a, de la que difiere en formalidad y grado:

Aún dice más primor sacar efectos opuestos de una misma causa, y concluir que la misma contraditoriamente obra.

Se ilustra con epigrama latino anónimo y la versión castellana de Salinas.

⁶⁹⁵ Se ofrecen dos subvariantes:

Subvariante b 1) Contradicción entre las circunstancias: *Se pondera alguna circunstancia o suceso, que apoya lo que se pretende y contradice a lo contrario.* Concepto de Diego Hurtado de Mendoza.

Subvariante b 2) Contradicción entre la causa y el efecto: *Pondérase en la causa la repugnancia, para inferir el encontrado efecto, con artificiosa sutileza.* Se ilustra con soneto de Francisco López de Zárate, a quien Gracián llama *culto, aunque no oculto.*

⁶⁹⁶ *Ab adjunctis.* Esto es, de las circunstancias; es un modo de argumentar muy justo. Ilustra la variedad un concepto de Camões en que de los adyacentes saca la ingeniosa consecuencia.

91). ⁶⁹⁷

Variante f) Argumento conceptuoso mixto de semejanza y agudeza sentenciosa (ibid.). ⁶⁹⁸

Variante g) Argumento conceptuoso *ad hominem* (II, 92). ⁶⁹⁹

Variante h) Argumento conceptuoso por correspondencia entre los efectos y las causas (II, 93). ⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ *Por la semejanza se arguye con no menor propiedad y sutileza que por la paridad.* Concepto de Luis Carrillo y Sotomayor, que transcribo:

*Y si es cierto, ¿no consume
El que es fuego elemental?
Siendo mi fuego de un cielo
¿Por qué me consumirá?*

Menciona Gracián la paridad porque los argumentos por contradicción son una forma de disparidad. De unos y otros se trató, además de éste, en el discurso anterior, cuya variante era precisamente un argumento conceptuoso a *paritate*.

⁶⁹⁸ *Añadió a la semejanza la grave sentencia don Luis de Góngora.* Sigue soneto de este autor.

⁶⁹⁹ Participa de la formalidad de la *retorsión*. (cfr. discurso XVIII) y puede mezclarse con otros tipos de agudeza. Así lo define Gracián: *Ad hominem. Es un argüir de lo concedido por otro, y un retorcerle contra su misma razón.* Sigue ejemplo de Marcial en el que hay, además del argumento ingenioso, *retorsión* por equívoco. Se aducen dos traducciones castellanas distintas del epigrama latino.

⁷⁰⁰ *De las causas a los efectos, y al contrario, se toma ingeniosamente el argumento y se forma la primorosa correspondencia.* Soneto de Camoes.

DISCURSO XXXVIII. DE LA AGUDEZA POR UNA RARA INGENIOSA
ILACION.

Ultimo de los tres discursos en que se estudia el
decimocuarto orden de conceptos, por argumento. Así se
define su formalidad:

*SUPONE esta especie de sutileza extraordinaria
perspicacia de discurso. Consiste su artificio en sacar una
consecuencia extravagante y recóndita, y así es parte de
la pasada (II, 93). ⁷⁰¹*

Variante a) Ilación fundada en las circunstancias o adjuntos
(II, 93-94). ⁷⁰²

Señala Gracián que este tipo de argumento es difícil de
reducir a método y que su índole paradójica es sumamente
propicia al despliegue del juego ingenioso:

*No se pueden dar reglas ciertas e infalibles para estas
sutiles consecuencias; sola la valentía y vivacidad de un*

⁷⁰¹ La *ilación* o *consecuencia* es una forma de argumento.
El vocablo *consecuencia* se utilizó en el discurso anterior.
Cfr. (II, 91), var. d. Singulariza a esta formalidad, amén de
la prontitud, su rareza o extravagancia, junto con su carácter
recóndito, es decir, que participa, conforme a la terminología
graciana, de la *paradoja* y el *misterio*. El ejemplo con que se
ilustra genéricamente esta formalidad es una agudeza de
acción:

*Prestando uno cantidad de dinero a otro, viendo que éste
los echaba en el lienzo sin contarlos, sacó ingeniosamente
aquéel, que no pensaba volverlos, y así se los pidió
diciéndole: "Quien no los cuenta no los piensa pagar".*

⁷⁰² *De las circunstancias y adyacentes se vale el discurso
para colegir tan pronta y recóndita consecuencia.* Concepto de
Horacio.

ingenio es bastante para tan extravagante discurrir (II, 94). ⁷⁰³

Por otra parte, el carácter paradójico de la ilación ingeniosa implica que en estos conceptos la sutileza es mayor cuanto más se va contra la opinión general (ibid.). ⁷⁰⁴

Variante b) Argumento conceptuoso mixto de ilación y reparo por paradoja (II, 94-95). ⁷⁰⁵

Variante c) Interpretación de sueños (II, 95). ⁷⁰⁶

Variante d) Desciframiento de jeroglíficos y símbolos

⁷⁰³ Se ilustra esta reflexión con una agudeza de acción de Junio Bruto.

⁷⁰⁴ Tal es, en efecto, el sentido etimológico de paradoja. *Doxa* es la expresión del sentir común. Al tratar la agudeza paradójica, dejó claro el autor que las paradojas, también llamadas *propuestas extravagantes*, son vehículo de opiniones dificultosas y poco probables. Cfr. I, 225; I, 236 y en general los discursos XXXIII a XXV.

Sigue soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Un poco más adelante Gracián señala que basta que una ilación difiera de la opinión mayoritaria para que se tenga por ingeniosa. Cfr. *infra* II, 96.

⁷⁰⁵ *Tal vez suele ser paradoja la ilación, pero ingeniosa.* La descripción de esta formalidad viene a resumir la reflexión graciana que acabamos de describir. Concepto de Augusto mixto de agudeza de acción y retorsión.

⁷⁰⁶ Curiosísima variante que subraya en grado máximo la divergencia entre los criterios taxonómicos de Gracián y su época y los nuestros:

En materia de los sueños ha habido raras y extravagantes interpretaciones, sacadas de lo que significaban las mismas cosas soñadas. El concepto que sigue, es una interesante anécdota que Gracián toma del historiador francés Pierre Matthieu (1563-1621).

(II, 96). ⁷⁰⁷

Variante e) Ilación ingeniosa mixta de contrariedad y paradoja en las circunstancias (ibid.). ⁷⁰⁸

Variante f) Ilación ingeniosa por paradoja pura (ibid.). ⁷⁰⁹

Variante g) Ilación ingeniosa por transposición (ibid.). ⁷¹⁰

Variante h) Ilación ingeniosa por encarecimiento (II, 96-

⁷⁰⁷ *Pondéranse las contingencias y la correspondencia de las circunstancias, especialmente lo que suelen significar por la aceptación común en jeroglíficos y símbolos, y forma su discurso con fundamento y sutileza el ingenio.*

Las dos últimas variantes parecen justificar las palabras de Gracián en cuanto a la dificultad de clasificar este tipo de conceptos.

La formalidad específica de esta variante, que hemos registrado conforme a un criterio semántico, se puede definir como ilación paradójica por correspondencia en las circunstancias.

⁷⁰⁸ *Pero cuando la consecuencia es contraria a las circunstancias por su contraposición y extravagancia, es más gustosa. Concepto de Marcial/ Salinas.*

⁷⁰⁹ Concepto mixto de las dos formalidades señaladas. El comentario de Gracián puede inducir a confusión: *Aunque no sea contraria, si es diferente de lo que los demás discurren y ponderan, se tiene por ingeniosa.* El concepto, sin embargo, es sumamente claro:

Refiriéndose a Augusto los de Tarragona, por gran prodigio, que había nacido una palma en el altar que tenían dedicado para rogar por su felicidad y salud, dijo el César: "De ahí colijo yo cuán frecuentes son vuestros sacrificios y el ofrecer incienso en él, pues no sólo nace yerba sino palmas".

⁷¹⁰ *Esta es la sutileza que da valor y alma a las transposiciones, convirtiendo en acierto el que parecía yerro, en sublimidad la bajeza, y al contrario. Participa de lo paradójico; se ilustra con anécdota histórica de Alejandro Magno.*

97). ⁷¹¹

Variante i) Retorsión de ilación ingeniosa (II, 97). ⁷¹²

⁷¹¹ *Como son extraordinarios estos discursos, suelen ayudarse de la exageración, interpretando por encarecimiento.* Concepto de Fray Luis de León.

⁷¹² *Rebatir una ilación con otra igual, y aun mayor, gran prueba es de la valentía del discurso.* Anécdotas históricas de César, Metelo y Alonso el Magnánimo.

El discurso se cierra con esta reflexión: *Esta especie de sutileza tiene más de ingenio que de arte*, frase que parece subrayar los problemas del autor para someter a método las ilaciones.

DISCURSO XXXIX. DE LOS PROBLEMAS CONCEPTUOSOS Y CUESTIONES INGENIOSAS.

El decimoquinto orden de conceptos -agudeza problemática, por interrogación o cuestión- comprende tres discursos, en cada uno de los cuales se estudia una modalidad: discurso XXXIX, problemas o cuestiones; discurso XL, enigmas, y discurso XLI, respuestas, es decir la solución a los problemas, cuestiones o enigmas.

Los problemas ingeniosos, a los que el autor también llama dificultades solícitas, constan de dos partes, la proposición ⁷¹³ o planteamiento de la dificultad y el desempeño o solución de la misma:

TODA dificultad solícita es discurso ⁷¹⁴ y es agradable pasto del ingenio; con la proposición suspende ⁷¹⁵ y con la ingeniosa salida satisface... (II, 97-98). ⁷¹⁶

Gracián muestra un interés especial por los problemas morales y panegíricos:

... pero, entre todos, los problemas morales y

⁷¹³ Un término alternativo para designar la *proposición* es, en muchos modos de concepto *ponderación*.

⁷¹⁴ *Discurso*, es decir *concepto*.

⁷¹⁵ Las suspensiones se estudian en el discurso XLIV.

⁷¹⁶ Como permite ver su estructura, los problemas, cuestiones y enigmas son reparos, y por tanto subespecie de raciocinación (epígrafe 7.3.2 de nuestro mapa del discurso III).

panegíricos suelen ser muy agradables y plausibles (II, 98). ⁷¹⁷

Así se describe la formalidad de este modo de agudeza:

Consiste su artificio en una pregunta curiosa, esto es, recóndita ⁷¹⁸, *moral o panegírica* ⁷¹⁹, *empéñase en ella el discurso, y después de bien ponderada la dificultad, dásele la gustosa solución* (II, 98). ⁷²⁰

Variante a) Problema múltiple (II, 99). ⁷²¹

Variante b) Problema con respuestas múltiples y contradictorias (II, 99-100). ⁷²²

Al igual que ocurriera con los argumentos conceptuosos, los problemas ingeniosos observan, en su aspecto material,

⁷¹⁷ Anécdota histórica del rey Darío.

⁷¹⁸ En tanto que son recónditas, las preguntas ingeniosas participan de la modalidad del misterio.

⁷¹⁹ Gracián no asigna espacio propio a los problemas críticos, maliciosos o satíricos. Para él, la función de los problemas ingeniosos es la edificación moral.

⁷²⁰ Se ilustra la idea con un pasaje de las Sátiras de Horacio que no es propiamente concepto.

⁷²¹ *Cuando el problema tiene tres o cuatro términos que compiten la verdad, es más ingenioso y gustoso.* Sermón panegírico de Felipe Gracián que en rigor es agudeza compuesta.

⁷²² *La contrariedad de las respuestas tiene la misma gracia y relevante artificio, porque con su variedad suspende más el discurso, hasta que se vienen a unir y concordar en un sujeto con su moralidad y sentencia.* Concepto latino de Jaime Juan Falcó, seguido de la traducción castellana de Salinas, y cuyo desarrollo comenta así Gracián: *Corta al principio, y después ata, en qué consiste el agradable desempeño.* Indica Evaristo Correa Calderón que la traducción no es de Salinas, sino de Agustín Salazar y Torres. Cfr. n. 622 de su edición.

una estrecha dependencia de la Retórica:

Ordinariamente, las cuestiones problemáticas suelen ser en común a modo de las tesis; después, al aplicarse al sujeto, o a la materia presente, se hacen hipótesis, porque se singularizan y determinan (II, 100). ⁷²³

Variante c) Problema conceptuoso mixto de cuestión singular y ficción (II, 100-102). ⁷²⁴

Variante d) Pregunta problemática en común ⁷²⁵ con fundamento en suceso singular (II, 102). ⁷²⁶

Variante e) Preguntas de orden general con abstracción de lo

⁷²³ Cfr. Lausberg @69: *La quaestio abstracta, general, teórica se llama quaestio infinita= thesis.* @70: *Las quaestiones infinitae son propiamente asunto de la filosofía.* @73: *La quaestio concreta, individual, práctica se llama quaestio finita= hypothesis. La questio finita es de naturaleza práctica.*

Recuérdese que la esfera propia del ingenio es la de lo individual, concreto, particular. Se ilustra la variante con un sermón panegírico anónimo.

⁷²⁴ Comprobamos, una vez más, que las categorías conceptuosas pueden entremezclarse *ad infinitum*:

Las cuestiones singulares suelen juntarse con mucho artificio con las ficciones, para dar más dificultad, y cuanto más se va enredando la salida y respuesta, entonces es más gustosa y se estima más, por lo que tiene de desempeño.

Ilustra la variante un epigrama latino anónimo del que comenta Gracián: *Vese en este célebre epigrama antiguo, donde la contradicción de las respuestas duplica la dificultad.* Es decir, aunque es variante propia por incluir el recurso de la ficción, su formalidad externa coincide con la de la variante b.

El tratado ofrece dos traducciones del epigrama latino, un soneto asimismo anónimo y una extensa versión del canónigo Salinas. Lo que resalta en todos los casos Gracián es el valor moral del concepto.

⁷²⁵ La denominación retórica clásica sería *thesis*.

⁷²⁶ *Con ocasión de algún suceso singular, se suele sacar la pregunta problemática en común.* Romance de Juan Rufo.

natural y moral (II, 102-103). ⁷²⁷

Variante f) Preguntas mixtas de lo natural y moral (II, 103). ⁷²⁸

Variante g) Preguntas morales (ibid.). ⁷²⁹

Variante h) Preguntas políticas (ibid.). ⁷³⁰

Variante i) Respuesta paradójica (ibid.). ⁷³¹

⁷²⁷ *Propónense algunas veces estas preguntas, así en general, abstrayendo de lo natural y lo moral; mas la solución siempre tira a la moralidad.*

Siguen dos ejemplos claros que transcribo; el primero es anónimo:

¿Cuál sea la cosa más ligera? Dicen unos que el Viento; otros que la Luz, y otros que el Pensamiento; y sin duda lo es el Placer en irse y el Pesar en venir.

El segundo de Aristóteles: *¿Cuál sea la cosa que más presto envejece? Y responde él mismo que el beneficio.*

⁷²⁸ *Otras hay mixtas de natural y moral, como ésta: ¿Cuál sea más amarga destas tres cosas: la hiel, la mujer o la verdad?*

⁷²⁹ *Otras todas morales: ¿Cuál sea más dificultoso: el Vicio o la Virtud?*

⁷³⁰ *Haylas políticas y muy célebres: ¿Cuál sea mejor rey: el pacífico o el guerrero?*

Adviértase que en esta serie Gracián clasifica las cuestiones ingeniosas en función de su contenido. Nótese asimismo que en muchos de los ejemplos no se aduce la respuesta.

⁷³¹ *No es menor primor deste artificio aquella impensada salida del empeño, aquel responder muy al contrario de lo que se piensa y otros discurren.*

Esta es la índole de las paradojas, cfr. n. 4 al discurso anterior. Se ilustra con sermón anónimo que proporciona un extenso repertorio de definiciones del hombre. (Se aducen respuestas de Platón, Aristóteles, Plinio, Cicerón, Séneca, Catón, Sócrates, Pitágoras, Plutarco, Diógenes, Moisés, David, San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Ambrosio, San Bernardo, San Gregorio Magno, San Agustín y el propio Gracián).

Variante j) Preguntas sin respuesta (II, 103-104). ⁷³²

Variante k) Problemas morales (II, 104). ⁷³³

Variante l) Cuestiones panegíricas (ibid.). ⁷³⁴

⁷³² *Hay algunas destas preguntas problemáticas, que no se les da respuesta, sino la misma admiración del objecto sirve de desempeño y de respuesta. Décima de B. L. de Argensola.*

⁷³³ *Los problemas morales son muy conformes a la razón, y así la recrean tanto y la satisfacen. Algunos hay naturales.*

La serie de conceptos ilustrativos es paralela a la de las variantes *f* (preguntas morales naturales) y *g* (preguntas morales). En función de los ejemplos, no se advierte diferencia alguna entre las preguntas y los problemas. He aquí el concepto anónimo con que se ilustra el problema natural moral.

¿Cuál haya sido el mejor pintor del mundo? Responde que los dos meses, abril y mayo.

⁷³⁴ Esta variante cierra el discurso. Se ilustra con varios ejemplos, todos ellos sermones panegíricos de autores anónimos.

DISCURSO XL. DE LA AGUDEZA ENIGMATICA.

Los enigmas son de naturaleza muy similar a los problemas en cuanto a su estructura y a su función moralizante:

Son muy semejantes a los problemas los enigmas; fórmanse por una dificultosa pregunta; cuanto más morales son, más célebres; (II, 105). ⁷³⁵

Los enigmas plantean una forma singular de reparo o ponderación de contradicción o dificultad:

Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto, que ocasionan la dificultad y artificiosamente lo escurecen, para que le cueste al discurso descubrirlo (ibid.). ⁷³⁶

Al igual que los problemas o cuestiones, los enigmas sirven a una intención moralizante. Gracián señala además su valor como vehículo de la expresión de los sentimientos amorosos, sean éstos religiosos o profanos:

De suerte, que también los enigmas sirven, para más ponderar un hecho o un sentimiento grande ⁷³⁷ (II, 105-

⁷³⁵ Sigue el primer ejemplo de concepto: como éste: *¿Quiénes sean aquellas dos hermanas, que la una donde una vez sale, nunca más vuelve a entrar, y la otra, donde una vez entra, nunca más vuelve a salir? Respóndese ser la Vergüenza y la Sospecha.*

⁷³⁶ Sigue el segundo ejemplo de concepto, un panegírico poético anónimo al sacramento de la comunión.

⁷³⁷ Se adelanta así el siguiente orden de conceptos: por afección.

106). ⁷³⁸

Condición *sine qua non* del enigma agudo es que haya dificultad o contradicción ⁷³⁹ entre los adjuntos del sujeto o incluso en su mismo centro.

Variante a) Contrariedad entre los adjuntos o las circunstancias del sujeto (II, 106). ⁷⁴⁰

Variante b) Contrariedad esencial en el sujeto (*ibid.*). ⁷⁴¹

Variante c) Dificultad no contradictoria entre los términos del sujeto (106-7). ⁷⁴²

Variante d) Repugnancia entre los términos del sujeto (II, 107). ⁷⁴³

⁷³⁸ Soneto de Garcilaso cuyo asunto son los celos.

⁷³⁹ Una u otra.

⁷⁴⁰ *Siempre ha de haber alguna contrariedad entre las circunstancias y adjuntos de que se concibe. Este es el ejemplo que aduce Gracián: Como aquél de Bión: ¿Cuál es la cosa más mala que el mismo mal? Y responde que el no saberlo llevar y sufrir.*

⁷⁴¹ Es decir no en las circunstancias:

Hácese más dificultoso el enigma, cuando incluye las contrariedades de un mismo sujeto así en éste del filósofo Anacarsis: ¿Cuál es la cosa mejor y juntamente la peor del hombre?, y responde que la lengua.

⁷⁴² Ya desde que describió el segundo orden de conceptos - cfr. discursos VII y VIII- Gracián dejó claro que la diferencia entre las dificultades y las contrariedades es de grado. Indica aquí:

No es necesario que la oposición de los extremos del enigma sea siempre contrariedad: bastará una diversidad extravagante. Emblema de Alciato.

⁷⁴³ *A más contraposición, más dificultad, y a más dificultad, más fruición del discurso en topar con el significado, cuanto está más oscuro. Ejemplos tomados del Cancionero general, el primero anónimo y el segundo de Juan de Córdoba.*

Se cierra el discurso con una caracterización general de los enigmas a la luz de los últimos ejemplos:

Todas éstas se componen de las mismas contrariedades del sujeto, y se hace como una definición enredada, para que el discurso la desempeñe (II, 108). ⁷⁴⁴

⁷⁴⁴ Se aducen dos ejemplos, uno poético de carácter profano y otro sacro en prosa. En la segunda parte del tratado cobra mayor relevancia la dualidad sacro-profano, sobre todo cuando se tratan cuestiones de estilo. Cfr. discursos LX y LXI.

DISCURSO XLI. DE LAS RESPUESTAS PRONTAS INGENIOSAS.

Dentro del orden de la agudeza por interrogación los conceptos pueden consistir en una pregunta y su respuesta, o bien cualquiera de los dos elementos puede, por sí solo, constituirse en concepto. El presente discurso, último de los tres dedicados al décimoquinto orden de conceptos, estudia las respuestas ingeniosas: ⁷⁴⁵

SI una pregunta curiosa y dificultosa es prueba grande del discurso, una respuesta sutilmente adecuada y pronta será su desempeño (II, 108). ⁷⁴⁶

Variante a) La respuesta es un concepto mixto de definición,

⁷⁴⁵ Nótese que tanto en el título como en el párrafo inicial del discurso Gracián prescribe que han de ser *prontas*.

⁷⁴⁶ Sigue el primer ejemplo de concepto, una anécdota que Gracián recoge, ampliada, en El Criticón III, cr. IX: *Habíase disfrazado el famoso Dante, y andaban por conocerle; para esto, preguntaron: "¿Quién sabe del bien?" Respondió él: "Quien sabe del mal", y al punto fue descubierto.*

Gracián caracteriza estos conceptos como *agudezas sentenciosas* -son pues conceptos mixtos de respuesta y sentencia- y aduce diversos ejemplos de sabios de la antigüedad griega (respuestas ingeniosas de Tales, Bías y Diógenes). Al final del último ejemplo comenta: *Estuvo la gracia en responder con tanta sutileza, fuera de lo que le preguntaba.* Es decir, como en el caso de las preguntas, aunque el fundamento formal de la agudeza resida en una u otra de las fases de la interrogación (la pregunta o la respuesta), el concepto surge cuando se establece una relación insólita de orden objetivo entre las dos.

sentencia y metáfora (II, 109). ⁷⁴⁷.

Variante b) Respuesta ingeniosa por sentencia (ibid.). ⁷⁴⁸

Variante c) Concepto mixto de respuesta y semejanza (ibid.). ⁷⁴⁹

Variante d) Desempeño de pregunta por definición sentenciosa (II, 110). ⁷⁵⁰

Variante e) La interrogación adopta la forma de una definición y la respuesta consiste en señalar el sujeto que corresponde a la definición dada (ibid.). ⁷⁵¹

Variante f) La pregunta indaga acerca de las causas y la respuesta logra hallar unas que son de naturaleza moral y

⁷⁴⁷ *Unas veces consiste su primor en dar la definición o declaración de la cosa que se pregunta, ya por una sentencia metáfora. Respuestas ingeniosas a una misma pregunta formuladas por Zenón, Aristóteles, Sócrates, Teofrasto, Carneades y Teócrito.*

⁷⁴⁸ A esta formalidad corresponde el primer ejemplo del discurso, antes citado (cfr. n. 2). Escribe Gracián: *Por una semejanza se explica agradablemente el sujeto de que se pregunta.* Nuevos ejemplos de distintas respuestas de filósofos y sabios griegos (Platón, Demócrito y Solón) a una misma pregunta. Gracián toma las anécdotas de Diógenes Laercio. Correa Calderón hace un buen rastreo de las fuentes de las anécdotas registradas en este discurso.

⁷⁴⁹ Nótese que la variante a es un concepto que congloba las formalidades de b y c.

⁷⁵⁰ *Una definición sentenciosa es un relevante desempeño de la pregunta.* Ejemplos de Pitágoras, Aristóteles y Diógenes.

⁷⁵¹ Formalidad opuesta a la anterior:

Al contrario, otras veces se pregunta el sujeto de la misma definición, y a quien convenga, la propiedad el afecto o circunstancia, y la sutileza de la respuesta consiste en descubrirlo.

Conceptos de Sócrates, Tales, Bión, Quilón y Aristóteles.

sentenciosa (II, 111). ⁷⁵²

Variante g) Desempeño de pregunta prudencial (ibid.). ⁷⁵³

Variante h) Respuesta prudencial (II, 111-12). ⁷⁵⁴

Variante i) Respuesta por agudeza de acción (II, 112). ⁷⁵⁵

⁷⁵² Todo el orden de conceptos por interrogación tiene en el tratado un sentido moralizante, al igual que se vio en los enigmas y problemas ingeniosos. Así describe Gracián lo que hemos registrado como variante f: *Pregúntanse tal vez las causas, y es discurrir señalar las morales y sentenciosas*. Ejemplos de Diógenes, Segismundo y Marcial.

En cuanto a Segismundo, Correa Calderón indica, señalando como fuente el diccionario *Moreri*, que se trata de un rey de Hungría y Bohemia que vivió entre 1358 y 1437. Cfr. n. 650 de su edición.

⁷⁵³ Como se ha visto en muchos órdenes de conceptos y modos específicos de agudeza, en Gracián conviven y se alternan los criterios formales y los semánticos a la hora de ir clasificando lo que nosotros vamos registrando como variantes. La nota distintiva aquí es que la pregunta corresponde al ámbito de la filosofía moral:

Pídese también en la pregunta algún medio prudencial o alguna elección acertada, y la prontitud está en saber iluminar. Ejemplos de Diógenes, Antístenes, Agesilao y Agatocles.

⁷⁵⁴ Se dan dos ejemplos anónimos y uno de Sócrates. Los dos primeros hubieran podido llamarse también *respuestas morales*, y son contrapartida de la variante g del discurso XXXIX (*pregunta moral*). Gracián presenta esta formalidad como sigue:

Respóndese tal vez una cosa impensada, pero acertada. Preguntándole a una doncella pobre, como por fisga, ¿dónde tenía su dote?, respondió que en su honestidad y buena fama.

El tercer ejemplo sería propiamente prudencial [*Preguntaron a*] Sócrates *¿qué sabía?*, dijo: *"Sólo sé que nada sé"*.

Independientemente de su sentido prudencial o moral, lo que hace ingeniosas a estas respuestas es su carácter inesperado, que de un modo cuasiparadójico, establece una correspondencia con una pregunta que apuntaba en dirección distinta a la que se imprime por medio de la respuesta.

⁷⁵⁵ *Con acción se responde misteriosamente*. Ejemplo tomado de una anécdota de la vida de un filósofo que el texto no nombra. Esta variante participa de la formalidad

Variante j) Ausencia de respuesta (ibid.). ⁷⁵⁶

Variante k) Respuesta indirecta (ibid.). ⁷⁵⁷

Variante l) Desempeño de acción misteriosa (ibid.). ⁷⁵⁸

del misterio.

⁷⁵⁶ *No respondiendo alguna vez, se responde mucho. Es idéntica a la variante j del discurso XXIX, que también era una pregunta sin respuesta.*

⁷⁵⁷ *Indirectamente, se puede responder con mucha agudeza. Dos conceptos, el primero de Aristóteles: Preguntándole uno a Aristóteles cuál sea la causa que gustamos más de tratar y conversar con las personas de buen rostro, respondió: "Esa pregunta sólo pudiera hacerla un ciego". El segundo de Antístenes: A Antístenes consultó Antígono si iría a un convite: "Advierte, dijo, que te crías para rey".*

Esta variedad formal es próxima al modo alusivo.

⁷⁵⁸ *Formalidad complementaria de i:*

Cuando se pregunta la causa de alguna acción extraordinaria y notable, suele ser la respuesta desempeño del intento misterioso. Iba Diógenes por una calle caminando contra la numerosa corriente del pueblo: preguntóle uno por qué caminaba de aquel modo, y respondió: "Yo siempre voy al contrario del vulgo".

DISCURSO XLII. DE LA AGUDEZA POR CONTRADICCION Y REPUGNANCIA
EN LOS AFECTOS Y SENTIMIENTOS DEL ANIMO.

Al igual que ocurriera con los órdenes décimo (agudeza nominal), duodécimo (agudeza por acomodación de texto antiguo), y decimotercero (agudeza por ficción), el decimosexto orden de conceptos, por afección, abarca un solo discurso. ⁷⁵⁹

El discurso se inicia distinguiendo entre la agudeza por contradicción en los afectos y la agudeza de improporción:

ES muy otra esta agudeza de la de improporción, porque allí se exprime la oposición de dos extremos extraños e intrínsecos ⁷⁶⁰, *aquí la de los sentimientos propios y afectos del ánimo* ⁷⁶¹ (II, 113). ⁷⁶²

⁷⁵⁹ Hay ramificaciones subsidiarias en otros discursos, fenómeno que también afecta a la agudeza nominal y a la agudeza por ficción. El discurso XLIV ("De las suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas") también aísla y agota un orden de conceptos, el decimoséptimo, por discontinuidad.

⁷⁶⁰ Cfr. discurso V (I, 75): *Aquí [en la agudeza de improporción] se busca la oposición entre los extemos [del sujeto].*

⁷⁶¹ Las improporciones son subespecie de la agudeza de correlación y conveniencia (epígrafe 7.1.2 de nuestro mapa del discurso III). Las contradicciones en los afectos y sentimientos del ánimo guardan una estrecha relación con las paradojas y exageraciones, subespecie de ponderación (epígrafes 7.2.2 y 7.2.3 del mismo mapa).

⁷⁶² Son varias las formalidades que expresan contradicción. Las más importantes son la improporción (oposición entre los términos o con el sujeto, vid. discurso

Variante a) Contradicción en los afectos del ánimo

(ibid.). ⁷⁶³

Variante b) Repugnancia en los afectos del ánimo (II, 114-15). ⁷⁶⁴

Variante c) Concepto mixto de contrariedad en los afectos

V), que es a la que alude aquí Gracián, la contrariedad (consistente en unir a fuerza de discurso dos extremos contradictorios, vid. discurso VIII), y la disparidad (diversidad o contrariedad entre los extremos, vid. discurso XVI). Lo que distingue a esta agudeza de las demás modalidades que entrañan contrariedad o repugnancia es su contenido y su adscripción a dos facultades distintas. El *locus naturalis* de esta forma de agudeza es el ánimo y sus afectos y sentimientos, es decir, estos conceptos competen más a la voluntad que al entendimiento.

⁷⁶³ Conceptos de Pérez de Montalbán, Antonio Hurtado de Mendoza y Juan Rufo. Cfr. nota 6.

⁷⁶⁴ A tenor de los dos últimos ejemplos, da la impresión de que Gracián establece una diferencia de grado entre *contradicción* y *repugnancia*. En otros lugares la relación entre ambos vocablos parece ser sinonímica. Se introduce así esta variante:

Cuando la contrariedad está en todo su rigor, que llega a ser repugnancia, es más ingeniosa. El autor advierte que este concepto pertenece más a la agudeza de improporción, porque aunque es entre los afectos y pasión fue ajena. Por tanto, además del requisito formal de contrariedad, son precisos dos requisitos materiales para que se dé esta especie de agudeza: ha de darse entre los afectos y sentimientos del ánimo y ha de ser pasión propia. Se aduce un concepto de Jorge de Montemayor que ilustra muy ajustadamente la formalidad estudiada:

*Si yo quiero, ¿por qué quiero
para dejar de querer?
¿Qué más vida puede haber,
Que morir del mal que muero?*

Adviértase la semejanza de éste y otros ejemplos de concepto aducidos en el presente discurso con los que figuran en los capítulos dedicados a la agudeza por exageración y paradoja.

del ánimo y argumento (II, 115). ⁷⁶⁵

Variante d) Contrariedad y argumento dobles (ibid.). ⁷⁶⁶

Variante e) Concepto mixto de contrariedad, retorsión y argumento (II, 115-16). ⁷⁶⁷

Variante f) Contradicciones conglobadas con desempeño por exageración (II, 116). ⁷⁶⁸

Variante g) Contradicción de un mismo sujeto en dos circunstancias temporales distintas (II, 116-17). ⁷⁶⁹

Variante h) Concepto mixto de contradicción e interrogación (II, 117). ⁷⁷⁰

⁷⁶⁵ *Dase razón a veces de la contradicción del afecto.* Concepto de Jorge de Montemayor.

⁷⁶⁶ *Si la contrariedad fuera doble, es gran primor comentarla, duplicando también la razón.* Concepto de Jorge de Montemayor.

⁷⁶⁷ *Después de haber exprimido un sentimiento, volver atrás y esforzar todo lo contrario, sale muy bien, pero debe fundarse en la razón juiciosa.* Concepto de Marcial/ Salinas.

⁷⁶⁸ *Muchas de estas contradicciones conglobadas hacen un concepto plausible, como se ve en este epigrama, y concluye con la exageración de su sentimiento en vez de la razón.* Soneto anónimo.

⁷⁶⁹ *Aunque la contradicción no sea en el mismo tiempo, sino en diferentes, con todo aquella opuesta variedad basta para sutileza.* Cuarto ejemplo de concepto tomado de la Diana de Jorge de Montemayor.

⁷⁷⁰ *En vez de la razón que se suele dar de la contradicción, suele sustituir con no menor artificio y sutileza la interrogación, que deja como suspenso el afecto, y viene a exprimir más, como ésta:*

*Contentos, que presto os is
Y qué tan tarde llegáis,
Si venís, ¿por qué os vais?
Y si os vais, ¿por qué venís?*

Variante i) Concepto mixto de contraposición, encarecimiento y suspensión (ibid.). ⁷⁷¹

Variante j) Contrariedad como razón y desempeño del concepto (ibid.). ⁷⁷²

Variante k) Contradicción entre dos causas finales (II, 117-18). ⁷⁷³

Cierra el discurso un soneto ilustrativo de Jorge de Montemayor en el que figuran muchas de las formalidades descritas en el catálogo de variantes.

La estructura más habitual de este modo de agudeza es contrariedad y argumento (razón), aunque admite diversas formalidades secundarias. Así, la variante *f* incluía exageración y la variante *i* añadirá a la exageración la suspensión. El ejemplo también procede de la Diana.

⁷⁷¹ Junto la contraposición el encarecimiento, las suspensión y toda la agudeza, el conceptuosamente bizarro don Gabriel Bocángel:

Centellas líquidas vierten
Dos soles de par en par.
Cuando es el agua de fuego,
Los rayos, ¿de qué seran?

⁷⁷² De la misma contrariedad se puede hacer razón y salida para la propuesta. Concepto de Jorge de Montemayor.

⁷⁷³ Contradice también uno mismo, según diferentes fines que da por razón de su contrariedad. Ejemplo de Góngora.

DISCURSO XLIII. DE LAS OBSERVACIONES SUBLIMES Y DE LAS
MAXIMAS PRUDENCIALES.

La ubicación de este discurso es anómala, pues en realidad las observaciones sublimes y las máximas prudenciales son subclase de la agudeza sentenciosa, y por tanto una ramificación dentro del noveno orden de conceptos, que Gracián estudió en los discursos XXIX y XXX. Todos ellos forman, junto con los conceptos por crisis, orden octavo de la agudeza, un supragrupo cuyo común denominador es su adscripción a la agudeza prudencial.⁷⁷⁴ Así se abre el discurso:

PARECERA ésta, obra más del juicio que del ingenio, pero de entrambos participa (I, 118).⁷⁷⁵

El discurso se organiza de manera diferente a la habitual, inclusive el muestrario de ejemplos, que ofrece algunas variantes interesantes, no en cuanto al artificio que encierran sino al formato. Junto al acostumbrado repertorio de formas poéticas, aquí lo que destaca es la inclusión de alguna reflexión profunda en el concepto.

⁷⁷⁴ Sumariamente descrita, la agudeza prudencial es un espacio común a la filosofía (en particular, pero no exclusivamente, la filosofía moral) y el arte de ingenio.

⁷⁷⁵ El discurso XXIX comenzaba así: *Es esta la operación máxima del entendimiento, porque concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio* (cfr. II, 22).

Variante a) Observaciones sublimes (II, 118). ⁷⁷⁶

Variante b) Observaciones morales (II, 119). ⁷⁷⁷

Variante c) Observaciones filosóficas prácticas (II, 121-22). ⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ *Hay unas verdades realzadas, así por lo substancial como por lo extraordinario, cuya observación es acto relevante de la capacidad. Concepto tomado del Eclesiastés al que se alude como sagrada máxima. Se ofrece un segundo ejemplo de Persio. Al comentar los ejemplos indica Gracián: Consiste su perfección más en la sublimidad del conocimiento que en la delicadeza del artificio; dan mucha satisfacción por su enseñanza e iluminan realzadamente el ánimo (II, 119). Tras el comentario se aduce ejemplo de Ovidio.*

En cuanto a la caracterización de estos conceptos como verdades, hay que contrastarlo con la idea de ficción. El tratado volverá sobre ello.

⁷⁷⁷ Pseudovariante. Le asignamos espacio propio por analogía con los demás discursos. Gracián tan sólo quiere recalcar el carácter moral de la agudeza prudencial. Así presenta lo que hemos registrado como variante b: *Las morales y que se dirigen al desengaño son muy estimadas de los varones prudentes y maduros; juntan lo útil con lo gustoso de la verdad*. Siguen dos ejemplos, uno anónimo y otro tomado de las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique.

Tras los ejemplos vuelve a insistir el autor: *Todas éstas no tienen otra eminencia, sino la sublimidad de una verdad importante, substancial y muy prudente* (II, 120). Sigue nuevo ejemplo, un soneto de Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, tras el cual Gracián define la agudeza prudencial: *Llábase esta agudeza prudencial, que como el sol ilustra el hemisferio, así estas verdades iluminan la razón con su grave y prudente desengaño*.

Sigue como ejemplo de concepto, una octava real que Correa Calderón identifica como de Fray Pedro de los Reyes. Cfr. n. 678 de su edición.

⁷⁷⁸ *Las filosóficas observaciones, cuando son pláticas son muy recibidas, porque de la admiración que solicitan pasan al provecho que acarrean. En rigor es también pseudovariante, aunque los matices subsidiarios justifican asignarle un espacio aparte.*

Siguen dos conceptos poéticos de Bartolomé Leonardo de Argensola y un epigrama de Marcial/ Salinas

Variante d) Avisos o aforismos prudenciales (II, 123). ⁷⁷⁹

Variante e) Observaciones reales (II, 123-24). ⁷⁸⁰

Variante f) Refranes cultos (II, 124-25). ⁷⁸¹

Variante g) Avisos cortesanos (II, 125-26). ⁷⁸²

⁷⁷⁹ *Hay unos avisos o aforismos prudenciales, heroicos y sublimes, dignos de toda estimación por su realzada enseñanza.* Nótese la continuidad temática con el noveno orden de conceptos (sentencias heroicas, discurso XXX). Siguen diversos ejemplos de Juan de Vega.

⁷⁸⁰ *Otras hay observaciones reales, dictámenes para príncipes y cabezas del mundo y del mando.* Nótese una vez más la cercanía con el discurso XXX. Cfr. especialmente la variante g de aquél discurso (máximas reales). Se aducen ejemplos de Botero, Baltasar de Castiglione y Mateo Alemán.

⁷⁸¹ *Las verdades útiles son muy estimadas, noticiosas, provechosas, como son algunos refranes selectos.* Ejemplo latino de Lorenzo Palmireno, seguido de una versión en castellano de Salinas. Es importante notar que se trata de refranes *selectos*, en absoluto de refranes populares, en consonancia con los gustos aristocráticos del autor. Este punto ilumina la distancia que separa a Gracián de Cervantes, quien en sus obras incluye un sinnúmero de refranes populares, y acaso ayude a entender el misterioso silencio que observa Gracián sobre el mayor prosista de nuestra lengua.

⁷⁸² Se distinguen de los avisos registrados en la variante d por su carácter erudito. Así los presenta el autor: *Los avisos donosamente cortesanos, que con tanta erudición y sal ilustra nuestro ingenioso y docto Tomás Gracián Dantisco, conservan siempre una general plausibilidad.* Sigue ejemplo del autor mencionado con el que se pone fin al discurso.

DISCURSO XLIV. DE LAS SUSPENSIONES, DUBITACIONES Y
REFLEXIONES CONCEPTUOSAS.

El decimoséptimo orden de conceptos, por discontinuidad, ocupa un solo discurso e incluye tres formalidades: suspensiones, dubitaciones y reflexiones. Gracián se ocupa en primer lugar de las suspensiones. El discurso comienza describiendo su valor como recurso ingenioso:

ES gran eminencia del ingenioso artificio llevar suspensa la mente del que atiende, y no luego declararse (II, 126). ⁷⁸³

Gracián describe ajustadamente el proceso en que consiste la suspensión:

Comienza a empeñarse el concepto, deslumbra la expectación, o la lleva pendiente y deseosa de ver dónde va a parar el discurso, que es un bien sutil primor, y después viene a concluir con una ponderación impensada (ibid.). ⁷⁸⁴

Gracián prescribe que las suspensiones han de mezclarse con otros modos de agudeza:

Para que tenga gracia esta ponderación, que se hace como ex abrupto, y aunque no siempre contraria a lo que

⁷⁸³ El Diccionario de Autoridades define la suspensión como *detención o parada... Duda ó detención en algún movimiento del ánimo. Admiración.*

⁷⁸⁴ Conceptos de Bartolomé Leonardo de Argensola y Horacio.

prometía el discurso, pero muy fuera de él, es necesario que sea profunda y contenga en sí alguna eminencia, ya de sentencia, ya de crisi, o alguna observación rara y enfática (II, 128). ⁷⁸⁵

La segunda subespecie de agudeza que estudia el discurso es la *dubitación* ingeniosa, que se basa en la figura retórica homónima:

Por una dubitación se pondera mucho y se exprime un sentimiento. Vélese aquí la agudeza del fundamento retórico para aumentar su concepto; sirven los tropos y figuras de la elocuencia para realizar la más sutil ponderación (II, 129). ⁷⁸⁶

Variante a) Dar la razón de la duda (ibid.). ⁷⁸⁷

Variante b) La misma duda es concepto (II, 129-30). ⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Concepto de Quevedo.

⁷⁸⁶ Soneto de Juan de Arguijo. Repárese en la conexión que establece el autor entre la dubitación y el ámbito de los afectos.

⁷⁸⁷ *Dase la razón de la duda, aumentándola con mucho artificio, esto es, de los dos extremos entre que [sic] está la perplejidad.*

Concepto anónimo:

*Callaré la pena mía
O publicaré el dolor,
Si la callo, no hay remedio;
Si la digo, no hay perdón.*

⁷⁸⁸ *El mismo dudar declara mucho y aumenta la ponderación. Don Luis Carrillo dijo:*

*Es la duda, si es mi pena,
O mi amor, en mí mayor,
Crece por vencer mi amor,*

Variante c) Dubitación en el plano verbal (II, 130). ⁷⁸⁹

Variante d) Concepto mixto de duda y encarecimiento
(ibid.). ⁷⁹⁰

Variante e) Dubitación en el plano del entendimiento
(ibid.). ⁷⁹¹

Variante f) Dubitación en sujeto extrínseco por prosopopeya
(II, 131). ⁷⁹²

Crece por vencer mi pena.

⁷⁸⁹ Esta variante participa de la agudeza verbal: *Otra manera de dubitaciones hay, que se dan más de parte del objeto y se ponderan más en él, que en el concepto. Así dijo el culto y aliñado Hortensio:*

*Al fin con menguadas luces
Miró de Alfonso la cara,
Al, dijo, y calló con duda,
Si fabló Alfonso o alma.*

⁷⁹⁰ *Por encarecimiento usa muchas veces destas ponderadas dudas don Luis de Góngora, con mucha arte:*

*Tan valiente sobre hermosa,
Que en duda están las heridas,
A cuál reconozcan más,
A su espada o a su vista.*

⁷⁹¹ En contraste con c es agudeza de concepto (cfr. clasificación 3 del discurso III). *[Otras dubitaciones] consisten en el mismo discurrir, que arguye mayor sutileza. Desta suerte Jorge de Montemayor introduce uno, que no acierta a determinarse:*

*Volver señora, los ojos,
Que en el mundo no hay su par,
Mas no los volváis airados,
Si no me queréis matar,
Aunque de una y otra suerte
Matáis con sólo mirar.*

⁷⁹² En este caso el concepto consta de dos centros: *También se pueden formar en otro sujeto por artificiosa propopeya. Concepto de Villamediana.*

En tercer y último lugar, el discurso se ocupa de la agudeza por reflexión ⁷⁹³ que Gracián caracteriza así:

Es un reparar y volver sobre lo que se va diciendo que arguye sutileza y da ponderación (II, 131).

Variante a) Reflexión por sentencia (ibid.). ⁷⁹⁴

Variante b) Reflexión por limitación o excepción a la proposición primera (ibid.). ⁷⁹⁵

Variante c) Concepto mixto de reflexión por excepción, contradicción y encarecimiento (II, 131-32). ⁷⁹⁶

Variante d) Reflexión por aumento de ponderación o

⁷⁹³ Al abordar el estudio de este modo de concepto, Gracián se sirve indistintamente de los términos *corrección* y *reflexión*.

⁷⁹⁴ *[La reflexión] acontece por muchos modos, ya corrigiéndose, como éste, por una sentencia.* Concepto de Jorge de Montemayor:

*Pensáis que sois tan querido
Como algún tiempo lo fuistes,
Mas no es remedio de tristes,
Imaginar lo que ha sido.*

⁷⁹⁵ *Otras veces [la reflexión tiene lugar] por limitación o excepción de la proposición primera, y son muy gustosas estas correcciones.*

Concepto de Góngora:

*El aliento de su boca,
todo lo que no es pedir,
Mal haya yo, si no vence
Al más suave jazmín.*

⁷⁹⁶ *Añadió a la excepción una extremada contradicción y encarecimiento el Camoes:*

*Saetas trae en los ojos, con que tira;
¡Oh, pastores!, huid, que a todos mata,
Si no es a mí, que de matarme vivo.*

explicación (ibid.). ⁷⁹⁷

Variante e) Prevención (ibid.). ⁷⁹⁸

Variante f) Preocupación (ibid.). ⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ Indica Gracián que se trata de una modalidad frecuente:

Ordinariamente la reflexión es dando aumento de ponderación a lo que se ha dicho, o explicando más. Concepto de Góngora, tras el que se precisa: Lo que se añade ha de ser otro pensamiento que pondere más o exagere. Sigue breve ejemplo anónimo.

⁷⁹⁸ *Contraria a la reflexión es la prevención, pues no revuelve sobre lo dicho, sino que previene lo que se va a decir. Concepto de Góngora.*

⁷⁹⁹ *Dase tal vez una ingeniosa razón de que no se dice, que es como preocupación. Concepto de Jorge de Montemayor.*

DISCURSO XLV. DE LA AGUDEZA POR DESEMPEÑO EN EL HECHO.

La agudeza por desempeño constituye el decimoctavo orden de conceptos, y ocupa dos discursos. El primero estudia los desempeños en el hecho y el segundo los desempeños en el dicho. En nuestro mapa del discurso III, los desempeños figuran en el epígrafe 7.2.4, como subespecie de la agudeza de arte menor por ponderación, formando clase con las crisis, las paradojas y las exageraciones. Es importante distinguir entre los desempeños en cuanto modo propio de concepto, que son los que se estudian en este discurso y el siguiente, y los desempeños en cuanto procedimiento. En este segundo sentido, el desempeño es la salida o solución de un problema, enigma o reparo.

El discurso comienza señalando la base retórica de los conceptos por desempeño:

¡OH, cuánto es en los súbitos casos el ingenio! Crece en los aprietos por antiparístasi ⁸⁰⁰, hasta desconocerse a sí mismo (II, 133).

Gracián describe así la agudeza de desempeño:

Llámase esta sutileza de desempeño, y pudiera vencedora, pues sitiada la inteligencia de una perplejidad, y tomados todos los pasos al discurso, con todo eso,

⁸⁰⁰ ANTIPARASTASIS-. *Figura Rhetórica, que se comete quando el acusado aléga razones para probar que antes debía ser alabado, que reprehendido, si fuese verdad haver hecho él lo que se le opone. Es voz Griega. (Aut.)* La antiparástasis es una forma de retorsión retórica.

asistida de su prontitud halla la extraordinaria salida
(ibid.). ⁸⁰¹

En su caracterización de de los conceptos por desempeño, Gracián resalta su carácter recóndito y exclusivo:

Consiste el sutilísimo artificio desta especie de agudeza en hallar el único medio con que salir de la dificultad, en descubrir el raro modo con que desempeñarse
(ibid.). ⁸⁰²

Indica Gracián que es difícil reglamentar la forma de operar de los desempeños, debido a su carácter pronto y contingente, el cual es causa de su misma diversidad:

No se sujeta a preceptos este artificio, por ser tanta su variedad y depender los medios de las ocasiones. Hállalos comúnmente una despejada prontitud, imperturbable perspicacia (II, 134). ⁸⁰³

⁸⁰¹ Sigue el primer ejemplo de concepto, una anécdota tomada de Plutarco.

⁸⁰² Las expresiones *único medio* y *raro modo* remiten inmediatamente al ámbito de lo particular y concreto, en el que se inscribe propiamente el ingenio.

Por otra parte, como hemos podido comprobar repetidamente, los entrecruzamientos del ingenio son prácticamente ilimitados. Gracián ilustra su último comentario con dos conceptos, el primero una anécdota histórica y el segundo un epigrama de Marcial/ Salinas. Este mismo epigrama aparece en traducción de Francisco de la Cueva en el discurso IV del tratado (I, 68) ilustrando una agudeza por correspondencia. El epigrama refiere un famoso hecho de Porcia, esposa de Bruto, quien, como le impedían suicidarse, logró su empeño tragándose unas brasas.

⁸⁰³ Sigue un ejemplo tomado de Juan de Timoneda.

Variante a) Desempeño en el hecho por corrección (II, 134-35). ⁸⁰⁴

Variante b) Hecho heroico célebre (II, 134-35). ⁸⁰⁵

Variante c) Desempeño en el hecho por estratagema (II, 135). ⁸⁰⁶

Variante d) Desempeño de acción contradictoria (II, 136). ⁸⁰⁷

Variante e) Desempeño de dificultad extrema (ibid.). ⁸⁰⁸

Concluido el inventario de formalidades, a modo de cierre del capítulo, Gracián efectúa un excursu acerca de la

⁸⁰⁴ *Es gran refugio de un yerro la prontitud, y remedia con ventaja cualquier desaire.* Se aduce ejemplo que había figurado en el discurso XXIV (I, 134), ilustrando otro modo de agudeza. Allí constituía una propuesta extravagante y paradójica. Cfr. nota 3.

⁸⁰⁵ Hay que relacionar esta variante con las agudezas propias del discurso XXX ("De los dichos heroicos"). Refiere Gracián la celeberrima anécdota de Guzmán el Bueno y como ejemplo adicional, aduce un soneto de Lope de Vega.

⁸⁰⁶ *Otros hay por estratagema y por una rara extravagante invención.* Los desempeños (7.2.4 del mapa del discurso III) son subespecie de ponderación. Gracián aduce ahora una estratagema (epígrafe 7.4.2 de dicho mapa), modo de agudeza que, según sus propias clasificaciones, es subespecie de invención. Es claro que está estableciendo un paralelismo con el decimonoveno orden de conceptos (acciones ingeniosas por invención), que sucede a los conceptos por desempeño y se estudia en el discurso XLVII.

Ilustra la variante una anécdota histórica.

⁸⁰⁷ *Suele ser la dificultad doble, por instar contradicción, y entonces es más estimable la ingeniosa salida.* Anécdota histórica.

⁸⁰⁸ *Dificultades hay tan apretantes, y por otra parte, tan acertada la salida, que se debe reconocer en ellas el sobreordinario iluminante auxilio.* Se aducen dos anécdotas históricas.

naturaleza de la literatura de invención, de extraordinario interés. Sitúa el origen de épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias en este orden de conceptos y apela a la autoridad de Horacio. En todos estos géneros se trata, siempre merced a la inventiva, de *hallar medio extravagante, pero verisímil, con que salir del enredado laberinto con gran gusto y fruición del que lee y del que oye* (ibid.). Sigue una singular antología de la agudeza compuesta, de la que el tratado aún no se ha ocupado. Gracián hace referencia a las composiciones épicas de Homero y a las ficciones de Apuleyo, Heliodoro y Barclay. Alude a continuación al teatro de Lope de Rueda, Francisco Tárrega, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Gaspar de Avila, Guillén de Castro, Calderón de la Barca, Jerónimo de Villaizán, Hurtado de Mendoza y Giovanni Guarini. Se trata de un excursus brevísimo que nos aleja de nuestro objetivo principal, que es desenmarañar el árbol taxonómico de la agudeza; pero merecería análisis por separado.

DISCURSO XLVI. DE LA AGUDEZA POR DESEMPEÑO EN EL DICHO.

El segundo de los dos discursos en que se estudia el décimooctavo orden de conceptos señala la superioridad de los desempeños por el dicho sobre los desempeños por el hecho:

ANTIGA alteración, cuál sea mayor eminencia, en el hecho o en el dicho [. . .]. Son más los desempeños, por el dicho; acúdense en ellos por una razón tan relevante cuanto pronta y impensada, sacada a fuerza de ingenio de los más arcanos senos del discurso; de suerte que, así como en los desempeños por la obra sale de la dificultad el ingenio, hallando el único medio, en éstos se desempeña con la razón sutil y adecuada. (II, 139). ⁸⁰⁹

Variante a) Desempeño por dicho heroico (II, 139-40). ⁸¹⁰

⁸⁰⁹ Este es el discurso más breve del tratado. Su disposición se conforma a la de los demás discursos: una descripción del modo específico de esta agudeza seguida del inventario de variantes. Resulta curioso que Gracián declare la preeminencia de la agudeza en el dicho sobre la agudeza en el hecho y que sin embargo sea este discurso más breve que el anterior. En cuanto a estructura, los dos modos de agudeza son idénticos. Dada una situación problemática, se le da salida por medio de una acción o un dicho ingeniosos. La acción es, valga la expresión, ingenio en estado bruto. El dicho, al situarse en un plano intelectual, requiere para ser agudeza el concurso de alguna modalidad ingeniosa específica.

Se aducen como ejemplo dos anécdotas, una de Alonso de Aguilar y otra anónima.

⁸¹⁰ Es concepto mixto. El dicho heroico, modo de concepto estudiado en el discurso XXX sirve aquí de desempeño dentro de la estructura total de un concepto. El ejemplo es una frase de Julio César, reformulada poéticamente por Lupercio Leonardo de Argensola.

Variante b) Desempeño por sentencia (II, 140). ⁸¹¹

Variante c) Desempeño por transmutación (ibid.). ⁸¹²

Variante d) Desempeño por encarecimiento (ibid.). ⁸¹³

Variante e) Desempeño por contraposición y antítesis (II, 140-41). ⁸¹⁴

Variante f) Desempeño doble (II, 141). ⁸¹⁵

⁸¹¹ Aquí se mezclan las modalidades de desempeño y sentencia. Anécdota histórica de Alejandro Magno.

Tras diversos ejemplos de anécdotas históricas, Gracián anuncia: *No basta dar cualquiera razón para que se salga bien, sino que es menester que incluya sutileza, y válese para eso de las demás especies de concepto.*

⁸¹² *Por una donosa transmutación convirtió Augusto la cortedad de uno, que le había convidado en familiaridad, y ponderándola los demás con sentimiento y risa, dijo el César: "No creía que éramos tan amigos".* La transmutación o tropelía, quinto orden de conceptos, se estudió en los discursos XVII y XVIII.

⁸¹³ *El encarecimiento en su ocasión, y con las circunstancias que se requieren para que sea sutileza, es plausible desempeño.* Repárese en que Gracián vuelve a insistir en la importancia de la ocasión, contingencia o circunstancia especial, de la que había dejado de hablar hacía bastantes discursos.

Anécdota anónima.

⁸¹⁴ *Por una contraposición y antítesis respondió más pronto, que cuerda, Julia, hija de Augusto; argüíala su padre sus demasías en aliñarse y componerse. "Hoy sí, la dijo, que pareces hija de Augusto, y no ayer". "Es que ayer me aliñé esposa, hoy hija, para venir a veros".*

⁸¹⁵ No sólo la formalidad, sino el concepto mismo es doble. Una agudeza responde a otra.

Ejemplos de Antígono y Augusto, que transcribo:

Duplicó el desempeño Antígono, cuando pidiéndole Trasilo, filósofo, una dracma, respondió: "No es dádiva de un rey". "Pues manda darme un talento". No es don para un filósofo". Suele ser doble la salida. Estándole uno pidiendo una merced a Augusto, y viniendo otro a pedir otra, le respondió: "Así haré lo que tú pides, como lo que viene a pedir aquél".

DISCURSO XLVII. DE LAS ACCIONES INGENIOSAS POR INVENCION.

El presente discurso corresponde al vigésimo orden de conceptos: por invención. Gracián no se ocupa de su estudio metódicamente. En el discurso III, la invención figura como uno de los cuatro modos en que se subdivide la agudeza de arte menor.⁸¹⁶

El discurso comienza con una descripción de las invenciones agudas por acción:

SU mismo nombre de invención ilustra este modo de agudeza, pues exprime novedad artificiosa del ingenio y obra grande de la inventiva. No siempre se queda la sutileza en

⁸¹⁶ Los otros tres son, respectivamente, la correlación y conveniencia (7.1), la ponderación (7.2), y la raciocinación (7.3). Cfr. mapa del discurso III.

La invención comprende cuatro subespecies, que Gracián trata con suma irregularidad: ficciones (7.4.1); estratagemas (7.4.2); invenciones en acción (7.4.3) e invenciones en dicho (7.4.4).

Las ficciones se estudian en el discurso XXXV.

Las estratagemas son un caso anómalo. Conforme a la clasificación 7 del discurso III son especie de concepto y debieran tener discurso propio. Hasta ahora sólo ha habido una breve alusión a las mismas (Cfr. variante *c* del discurso XLV). En el presente discurso aparecen como variante de las acciones ingeniosas por invención, pero de hecho ocupan la mitad del capítulo y Gracián les confiere el mismo tratamiento que a los modos propios de agudeza.

Las invenciones en acción figuran en el título del presente discurso, y su estudio se aborda en la primera mitad del epígrafe.

Pese a que figuran en el discurso III (7.4), lo cual supone que Gracián las considera especie de concepto, las invenciones en dicho no aparecen en ninguna otra parte del tratado como tales, sino bajo las modalidades subsidiarias de transposiciones (discurso XVII) y retorsiones (discurso XVIII). En cuanto tales constituyen, no obstante, el quinto orden propio de conceptos, por transmutación o tropelía.

el concepto, comunicase a las acciones (II, 141). ⁸¹⁷

Descrita la formalidad, Gracián anuncia que hay una amplia variedad de acciones ingeniosas por invención ⁸¹⁸, tras lo cual procede a inventariar sus diversas formalidades.

Variante a) Invenciones en acción por misterio (II, 141). ⁸¹⁹

Variante b) Invenciones en acción por encarecimiento (ibid.). ⁸²⁰

Variante c) Invenciones en acción por semejanza (II, 141-42). ⁸²¹

Variante d) Caprichos (II, 142). ⁸²²

⁸¹⁷ Es decir, que participan de dos formalidades. En virtud de la clasificación (III.7.3), son agudezas de acción. En virtud de la clasificación (III.7.4) son, como acabamos de detallar, invenciones.

⁸¹⁸ *Son muchos y primorosos sus asuntos (ibid.)*

⁸¹⁹ *Ocupan el primer lugar las acciones misteriosas y significativas, que se valen de la ingeniosa invención para exprimir con plausibilidad su intento. Anécdota de Giovanni Botero.*

⁸²⁰ Ilustra esta variante una anécdota tomada de Diógenes Laercio.

⁸²¹ *Suelen, por la mayor parte, explicar un pensamiento por la semejanza, son símiles ejecutados.*

Gracián ilustra esta variante con la conocida leyenda de Ramiro el Monje y la campana de Huesca.

⁸²² El concepto que ilustra esta variante ofrece un extraordinario interés en relación con el gusto barroco y la estética del conceptismo. Lo transcribo en su totalidad:

Pláticanse mucho estas invenciones en los caballerosos empleos, y son como empresas o jeroglíficos ejecutados. Excelente capricho el de aquel caballero que entró a tornear dentro de una bien fingida montaña, para significar su

Variante e) Invenciones en acción por alegoría (II, 143). ⁸²³

Al llegar a este punto, el discurso incurre en una importante ruptura. Gracián aborda el estudio de las estratagemas ⁸²⁴. Aunque, como hemos visto, en el discurso III éstas figuran como modo propio de concepto ⁸²⁵, ahora aparecen más bien como variante dentro de las acciones ingeniosas por invención anunciadas en el título genérico del discurso. Sin embargo, la extensión conferida a su estudio (casi la mitad del discurso), así como el

firmeza propia y la dureza ajena; fue ruando por la real plaza, y en llegando a la esfera de su actividad y influencia, instantáneamente reverdeció el ufano monte, brollaron fuentes, brotaron plantas, cambiaron flores, volaron aves y bulleron fieras. Pero ya encarándose con el marcial palenque, las fuentes se convirtieron en volcanes, las flores en llamas, la armonía en horrísono fragor, y todo el monte en un formidable Mongibelo, que con espantoso ruido reventó, desgajándose en cuatro partes, abortando un encelado armado, rodeado de varios monstruos, que con trompas y añafles le hacían salva; fueron descendiendo por las gradas, que con grande artificio formaron las ruinas. Procúrase siempre en estas invenciones, que tengan alma de significación y hermosura de apariencia.

⁸²³ Gracián alude a esta formalidad como *ejecución alegórica*. En otros lugares del discurso habló de *símiles, empresas y jeroglíficos ejecutados*. Repárese en que en realidad lo que el ofrece es un repertorio de recursos retóricos transmutados en acciones ingeniosas.

Se ofrecen diversos ejemplos, uno de ellos, la leyenda de la campana de Huesca, del que Gracián ya se había servido para ilustrar la variante c.

⁸²⁴ Gracián considera el vocablo de género masculino: *los estratagemas*. Aut. define el término así: *Por extensión vale astucia, fingimiento y engaño artificioso.*

⁸²⁵ Cfr. n. 1.

tratamiento y la forma de presentación hacen pensar más bien que en realidad las estratagemas son para el autor especie de agudeza por derecho propio. En todo caso, el texto es ambiguo. Gracián las presenta así:

*Otras acciones hay que ponen todo el artificio de su invención en el ardid, y se llaman comúnmente estratagemas*⁸²⁶, *extravagancias de la inventiva [. . .]. Consiste su primor en una ejecución no esperada* (II, 143).⁸²⁷

Resulta sumamente interesante la relación que establece Gracián entre los conceptos por estratagema y las distintas artes:

Son los estratagemas lo más primoroso de todas las artes (II, 144).⁸²⁸

Variante a) Estratagemas en la retórica (ibid.).⁸²⁹

⁸²⁶ La manera de estructurar el discurso refuerza la idea de que Gracián tenía en mente dos grandes grupos: las acciones misteriosas y significativas por una parte, y las estratagemas por otra. Repárese en cómo presenta a unas y a otras: *Ocupan el primer lugar las acciones misteriosas y significativas* (II, 141). *Otras acciones hay que ponen todo el artificio, etc...* (II, 143).

⁸²⁷ Se aducen tres ejemplos. Reproduzco el primero:
Tal fue la de aquél que, saliendo al desafío, llevaba un escudo de cristal, cubierto con un velo, y llegando a la ocasión, cogióle el sol al contrario y desarrebozando el escudo de repente, le deslumbró y cegó de tal suerte con la reflexión de los rayos, que con facilidad pudo vencerle.

⁸²⁸ Procedemos a inventariar las variantes de estratagema no en función de sus diferencias formales sino en virtud de su adscripción a las distintas artes.

⁸²⁹ Gracián no da ejemplo de esta variedad.

Variante b) Estratagemas en la pintura (ibid.). ⁸³⁰

Variante c) Estratagemas en la arquitectura (ibid.) ⁸³¹

Variante d) Estratagemas en los jardines (ibid.). ⁸³²

Variante e) Estratagemas en los convites (ibid.). ⁸³³

Variante f) Estratagemas en los convites a lo divino
(ibid.). ⁸³⁴

Variante g) Estratagemas en el arte militar (II, 144-
45). ⁸³⁵

Variante h) Estratagemas militares heroicas (II, 145). ⁸³⁶

Variante i) Estratagemas en bodas (ibid.). ⁸³⁷

⁸³⁰ Sin aducir ejemplos, Gracián alude a algunos autores de estratagemas pictóricos.

⁸³¹ No se aduce ejemplo.

⁸³² *Pero donde se logran con fruición es en los jardines y en los convites.* No se aduce ejemplo.

⁸³³ Tampoco se aduce ejemplo. Cfr. nota anterior.

⁸³⁴ Concepto del hermano del autor que no es agudeza de acción, sino la ejecución verbal de un convite, es decir la formalidad opuesta a la estudiada en el resto del discurso. El concepto consta de una serie de semejanzas conglobadas.

⁸³⁵ Etimológicamente ésta es la adscripción propia de las estratagemas. Gracián refiere diversas anécdotas históricas.

⁸³⁶ Subvariante de la modalidad anterior, su especificidad reside en que quienes ejecutan las acciones ingeniosas son los héroes. Hay que relacionarlo con los dichos heroicos (discurso XXX).

⁸³⁷ Cierra el discurso, sin comentarios, la descripción de un himeneo barroco. Lo reproduzco por su interés en relación con la estética barroca del ingenio. Cfr. nota 7:

Extraordinaria invención fue la de aquel embajador extraordinario por España en Francia, en la más augusta ocasión del duplicado real himeneo. Acción bizarra, digo española, en quien la gala, la riqueza y la ingeniosidad, a

DISCURSO XLVIII. DE LA AGUDEZA EN APODOS.

El antepenúltimo discurso del tratado primero estudia la agudeza en apodos, vigésimo orden de conceptos ⁸³⁸, que Gracián confina al espacio de un solo vocablo. ⁸³⁹ He aquí su definición:

SON comúnmente los apodos unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto (II, 146).

Como cualquier otro modo de concepto, la agudeza en apodos admite una amplia variedad, en virtud de los diversos recursos retóricos en que se funde. Lo que los hace propiamente ingeniosos es la concurrencia de alguna circunstancia especial. ⁸⁴⁰

su juicio de Paris, arbitraron el vencimiento. Sacó este galán príncipe, el día de su embajada, el oriente en piedras y el occidente en perlas, y pudo en fe del dilatado poder de su gran dueño, monarca de un sol a otro; riqueza suma, mayor el artificio, pues en llegando a la majestuosa presencia de la real esposa, que presidía como luna a un cielo de señoras y de damas, al doblar la rodilla, centro de un laberinto de hilos, en que iba violentada toda aquella pedrería, quebraron todos a compás, saltando todas las piedras a tropel, remedando nube, que herida de los rayos de aquel sol de la belleza, granizó diamantes a las damas, llovió ajófares a las meninas, fulminó rayos a los cortesanos, conquistando las voluntades todas, con tan cortesana batería.

⁸³⁸ Los apodos no figuran en ninguna de las clasificaciones del discurso III.

⁸³⁹ El desarrollo del discurso permite ver que se refiere más bien a expresiones breves.

⁸⁴⁰ *Fórmase de muchas maneras, ya por semejanza, y cuando tiene el fundamento de alguna circunstancia especial*

- Variante a) Agudeza en apodo por semejanza (ibid.). ⁸⁴¹
- Variante b) Definición del sujeto por apodos globados (ibid.). ⁸⁴²
- Variante c) Apodo por agudeza nominal (II, 146-47). ⁸⁴³
- Variante d) Contraposición entre dos apodos (II, 147). ⁸⁴⁴
- Variante e) Agudeza en apodo por equívoco (ibid.). ⁸⁴⁵
- Variante f) Agudeza en apodo por semejanza y encarecimiento

son más ingeniosos.

⁸⁴¹ Cfr. el subrayado de la nota anterior. El ejemplo aducido es sumamente ilustrativo:

Desta suerte el Gran Capitán, eminente en este género de donosa prontitud, a un caballero, que amaneció muy armado en su caballo, después de una sangrienta batalla, cuan gloriosa vitoria, dijo: "San Telmo, señores, San Telmo".

⁸⁴² *De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos a conglobatis, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados. Soneto de Liñán de Heredia.*

⁸⁴³ *Las mismas reglas que se dan por las semejanzas conceptuosas se deben aplicar a los apodos, que se fundan en ellas; del nombre se toma pie con gran artificio. Así uno decía del Rey Católico, Don Fernando, que era el Quinto de Castilla y la quintaesencia de los Fernandos, y por eso de todos los reyes.*

⁸⁴⁴ *Cuando se duplica el apodo, que es doble, sale entre los dos muy bien la contraposición. Así, a una fuente, dijo uno:*

*Hija de las entrañas de aquel monte,
Y madre de las flores deste prado.*

En el movimiento la exprimió agradablemente el limado Zárate.

*Retórica se para,
Retórica se mueve.*

⁸⁴⁵ Se aducen dos ejemplos muy claros, uno anónimo y otro de Marcial/ Salinas.

(II, 147-48). ⁸⁴⁶

Variante g) Agudeza en apodo por ponderación misteriosa (II, 148). ⁸⁴⁷

Variante h) Apodos conglobados mixtos de diversas especies de agudeza (ibid.). ⁸⁴⁸

Variante i) Agudeza en apodo por sentencia (II, 148-49). ⁸⁴⁹

Variante j) Agudeza en apodo por adjetivo (II, 149). ⁸⁵⁰

Variante k) Agudeza en apodo por sinécdoque (ibid.). ⁸⁵¹

⁸⁴⁶ Se aducen tres ejemplos muy claros, dos anónimos y uno de San Ambrosio.

⁸⁴⁷ *Por reparo misterioso se apoda concisamente, y es una de las mayores sutilezas, aunque no lo parece. Ejemplo de Quevedo.*

⁸⁴⁸ Se continúa el mismo ejemplo de Quevedo: *Pasa adelante con los apodos, y valos variando por todos los géneros y modos de sutileza.*

⁸⁴⁹ Adviértase que desde el principio del discurso hasta aquí todas las variantes, además del artificio añadido al apodo, incluyen semejanza.

Siguen múltiples ejemplos breves.

⁸⁵⁰ Variante sumamente enigmática e interesante. La introduce Gracián interrumpiendo la serie metafórica, y no parece sino que lo hace a fin de incluir un audaz concepto de Góngora profusamente comentado por la crítica:

No siempre son por semejanza o metáfora. Hay algunos otros por un adjetivo muy significativo y propio. Así don Luis de Góngora, en su aliñado, elocuente y recóndito poema del Polifemo, dijo:

*Los bueyes a su albergue reducía,
Pisando la dudosa luz del día.*

⁸⁵¹ *El efecto atribuyó a la causa, por una artificiosa sinécdoque, el sentencioso y magistral Horacio, cuando dijo:*

*Pallida mors, aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres.*

Variante l) Agudeza en apodo por crisis maliciosa o irrisoria (II, 149-50). ⁸⁵²

Variante m) Agudeza en apodo por crisis juiciosa (II, 150). ⁸⁵³

Se cierra el discurso con un panegírico ⁸⁵⁴ al modo de agudeza estudiado, seguido de un ejemplo ilustrativo de Juan Rufo y otro del Conde de Salinas que contiene múltiples formalidades.

⁸⁵² *Los satíricos son muy plausibles. Se aducen numerosos ejemplos.*

⁸⁵³ *Los juiciosos son admirados por su profundidad. Se aducen numerosos ejemplos.*

⁸⁵⁴ En el panegírico, llama la atención que Gracián llame a los apodos *adjuntos*. Cfr. II, 150.

DISCURSO XLIX. DE LA AGUDEZA POR ALUSION.

El discurso, penúltimo del tratado primero y último en que se aísla un modo propio de concepto, se inicia con una larga caracterización de la agudeza por alusión:

LA alusión, con su enigmático artificio ⁸⁵⁵, parece que remeda la locución y la sutileza angélica. Tiene por fundamento lo que otras agudezas por realce. Su nombre de alusión, más parece que la censura que la define, pues derivándose del verbo latino ludo, que significa jugar, le duda, si no le niega, lo grave, lo serio y lo sublime (II, 151).

A continuación, Gracián especifica en qué consiste el mecanismo interno de la alusión ingeniosa:

Consiste su artificio formal en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente (ibid.). ⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ Aparte de su carácter misterioso o enigmático, el autor señala que los dos fundamentos de la alusión son la *conveniencia o disconveniencia de lo que se dice con aquello a que se refiere* (II, 153), lo cual explica que en la clasificación III. 7 (vid. mapa del discurso III) situara a las alusiones junto a las proporciones, improporciones, semejanzas y paridades bajo la especie de correlación y conveniencia.

En el desarrollo expositivo del presente discurso irá subrayando cada uno de estos aspectos, con las vacilaciones de énfasis tan características de su estilo.

⁸⁵⁶ Esta caracterización vuelve a evidenciar la doble adscripción de la agudeza mixta en que consiste la alusión ingeniosa: son a un tiempo agudeza de correlación o conveniencia y enigmática o misteriosa.

Sigue concepto de Antonio Hurtado de Mendoza (II, 151-

Tras el ejemplo inicial del discurso, Gracián pone en primer lugar de relieve el aspecto enigmático o problemático de la agudeza por alusión:

Sutileza en cifra, que para entenderla es menester noticia trascendente y un ingenio que platique a veces en adivino (II, 152). ⁸⁵⁷

En segundo lugar, el autor subraya que los conceptos por alusión participan de la agudeza de correlación y conveniencia:

Dos son los fundamentos de la alusión, la conveniencia o disconveniencia de lo que se dice con aquello a que se refiere, pero no se declara del todo, sino que se apunta, con lo cual se hace más preñado el concepto (II, 153). ⁸⁵⁸

Variante a) Alusión por consonancia (ibid.). ⁸⁵⁹

Variante b) Alusión por proporción (II, 153-54). ⁸⁶⁰

Variante c) Alusión por proporción nominal (II, 154). ⁸⁶¹

52).

⁸⁵⁷ Concepto de Marcial/ Salinas.

⁸⁵⁸ Sigue el ejemplo con el que se da comienzo al inventario de variantes. Cfr. nota 6.

⁸⁵⁹ *Fundóse esta alusión en la consonancia de la escuridad del dicho con la contingencia.* Concepto de Cicerón.

⁸⁶⁰ *Cuando llega esta consonancia a ser proporción, da pie con mayor gracia y sutileza para aludir.* Concepto de Fray Pedro Gracián. Tras ésta sigue una breve serie de subvariantes.

⁸⁶¹ *Esta proporción con que se alude, ya es con el nombre, ya con las circunstancias. Aludiendo al nombre de un ministro dijo don Luis de Góngora:*

Variante d) Alusión por proporción circunstancial
(ibid.). ⁸⁶²

Variante e) Alusión por improporción (II, 154). ⁸⁶³

Tras haber examinado la conveniencia o inconveniencia que entraña la relación ingeniosa alusiva, Gracián vuelve sobre el otro aspecto de este recurso:

Siempre se cifra en las alusiones alguna profundidad, algún misterio de la circunstancia que se toca; por eso se habla con preñez (ibid.).

Variante f) Afirmación por alusión de un extremo anteriormente negado de forma expresa (II, 155-56). ⁸⁶⁴

Variante g) Alusión aplicada a crisis maliciosa (II, 156). ⁸⁶⁵

*Arroyo, ¿en qué has de parar
Tanto anhelar y subir?
Tú, por ser Guadalquivir,
Guadalquivir por ser mar.*

⁸⁶² Cfr. nota anterior. Gracián da un ejemplo de circunstancia temporal: *De ordinario, la alusión proporcionada es a lo pasado.* Anécdota histórica.

⁸⁶³ Formalidad opuesta a la serie anterior: *El otro fundamento es la desconveniencia del sujeto con el término a que se tira.* Anécdota histórica. Gracián también denomina a esta formalidad alusión por contraposición o discordancia (II, 155) y aduce ejemplo de Góngora.

⁸⁶⁴ *Acontece que negando expresamente aquí una cosa en lo que se dice, allá se afirma en lo que se alude.* Concepto de Marcial.

⁸⁶⁵ *Desta suerte se va disfrazando la relación más o menos, pero siempre como enigma, en que consiste la gracia de esta agudeza. Ni bien se dice, ni bien se calla lo que se quiere decir, y sirve de ordinario para la malicia y la sátira.* Anécdota de César Augusto.

Variante h) Alusión a dicho o sentencia ajenos (ibid.). ⁸⁶⁶

Variante i) Alusión a texto antiguo por paridad o semejanza (ibid.). ⁸⁶⁷

Variante j) Alusión a ficción (II, 156-57). ⁸⁶⁸

Variante k) Alusión a adagio común (II, 157). ⁸⁶⁹

Variante l) Alusión pura (II, 157-58). ⁸⁷⁰

La cuestión de si la alusión pura basta o no para concepto (asunto abordado por el autor al estudiar otros modos de agudeza, y que siempre resuelve afirmativamente) da

⁸⁶⁶ *Alúdese también a un dicho de otro, a una sentencia.*
Ejemplo de Lope de Vega.

⁸⁶⁷ Esta variante es concepto mixto de varias formalidades: la alusión participa de paridad o semejanza y de acomodación de texto antiguo (Para esta última formalidad, cfr. el discurso XXXIV). Escribe Gracián: *La paridad y semejanza son el más ordinario modo de aludir, y ésta es la erudición de los adagios griegos y latinos, que se refieren a varias historias y se aplican por semejanza a las ocasiones.*

Se aduce un antiguo concepto anónimo seguido de una adaptación poética de Juan de Arguijo. Al presentar el ejemplo, Gracián hace referencia a una formalidad adicional (alusión por ficción), por lo que transferimos el concepto a la siguiente variante.

⁸⁶⁸ He aquí el ejemplo antes mencionado:
...como aquél que dice Tantali horti. Refiérese a la ficción de Tántalo. Sigue el soneto de Juan de Arguijo.

⁸⁶⁹ *Aludiendo a un común adagio, comenzó su sermón en el día de la Invención de la Cruz, un predicador, diciendo: "Algo se ha hallado la Iglesia Santa, cuando está tan contenta el día de hoy, tan festiva y tan regocijada, etc."*
Sigue un segundo ejemplo, de Luis de Góngora.

⁸⁷⁰ *Algunos han querido esforzar que la alusión en sí, no es concepto, si no incluye alguna otra especie de agudeza [. . .], pero no hay duda, si no que ella sola hace concepto de por sí, aunque no se junte con otro.*

Anécdota de Nerón, seguida de un epigrama de Marcial.

pie a una interesante disquisición teórica, en la que Gracián sostiene que la correspondencia es la base de toda la agudezas por correlación y careo, lo cual no le impide afirmar que en algunos casos se pueda prescindir de ella:

Bien es verdad, que la relación a la historia a que se alude es correspondencia que sirve para la acomodación, pero esta correspondencia es el medio común, es como el instrumento general para todas las especies de agudeza que se forman por el careo y correlación. Con todo eso se hallan algunas alusiones que aun ésta no la incluyen (II, 158). ⁸⁷¹

Concluye el discurso con una última caracterización de la alusión por semejanza:

Así que consiste el artificio de ésta y otras semejanzas en un apuntar sin explicarse del todo, que basta a ocasionar el reparo, y despertar la curiosidad en el que no lo entiende y el gusto en el que lo entiende (II, 158).

⁸⁷¹ Se aduce como ejemplo de alusión pura un concepto de Luis XI de Francia.

DISCURSO L. DE MUCHAS OTRAS DIFERENCIAS DE CONCEPTOS.

En el último discurso dedicado a la agudeza simple, Gracián acumula algunas modalidades a las que no había asignado lugar específico en el tratado. Lo hace no poco desordenadamente, contradiciendo el subtítulo de la obra ⁸⁷² y la intención que le animara a escribirla. ⁸⁷³ El discurso comienza así:

HABLÓ del ingenio con él, quien le llamó finitamente infinito. Sería ponerse a medir la perenidad de una fuente y querer contar sus gotas, pensar numerarle al ingenio sus modos y diferencias de conceptos y intentar comprenderle su fecunda variedad (II, 158-59).

A continuación anuncia el contenido del discurso, volviendo a insistir, como al principio del tratado, en la relación de materia a forma existente entre la Retórica y la Agudeza:

Cífranse en este discurso otras muchas especies de sutileza, repitiendo siempre que la agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dales la forma y realce del concepto (II, 159).

A continuación se inicia el catálogo de

⁸⁷² Agudeza y arte de ingenio en que se anuncian todos los modos y diferencias de conceptos.

⁸⁷³ Cfr. I, 48.

modalidades.⁸⁷⁴

Variante a) Agudeza por distribución (II, 159).⁸⁷⁵

Variante b) Agudeza por alternación⁸⁷⁶ en el mismo sujeto (II, 159-60).⁸⁷⁷

Variante c) Agudeza mixta por distribución y proporción o contraposición entre dos términos del sujeto (II, 160).⁸⁷⁸

Variante d) Agudeza por repartición entre tres o cuatro extremos (ibid.).⁸⁷⁹

Variante e) Agudeza mixta por repartición múltiple y gradación (II, 160-61).⁸⁸⁰

⁸⁷⁴ Aunque preferimos conservar el término por analogía con el resto del tratado, más que de un catálogo de variantes, se trata de un catálogo de modalidades conceptuales. Cada variante corresponde en rigor a un modo de concepto y entraña -irregularidades y entrecruzamientos aparte- un embrión de discurso que el autor no llegó a desarrollar. Esta misma falta de elaboración explica la estrecha dependencia de la terminología retórica, mayor que en los demás discursos del primer tratado.

⁸⁷⁵ *Sea la primera la artificiosa distribución [. . .] Consiste su artificio en repartir a dos términos su empleo, su perfección, su circunstancia con agradable alternación.* Concepto de Félix Hortensio Paravicino.

⁸⁷⁶ *Alternación es sinónimo de distribución. Otro sinónimo es repartición.*

⁸⁷⁷ *Subvariante de a: Esta alternación puede ser en el mismo sujeto, según diferentes términos, circunstancias y lugares, con el mismo artificioso ingenio.* Concepto de Pérez de Montalbán.

⁸⁷⁸ Concepto de Antonio Hurtado de Mendoza.

⁸⁷⁹ *No sólo entre dos extremos, sino entre tres y cuatro se puede formar la agradable repartición.* Concepto de Góngora.

⁸⁸⁰ Ejemplo de Lope de Vega.

Variante f) Conceptos por amplificación y transición aumentativa (II, 161-62). ⁸⁸¹

Variante g) Transficción por correspondencia, pasando del modo oblicuo al recto (II, 162). ⁸⁸²

Variante h) Transmutación de dicho por inversión de número (ibid.). ⁸⁸³

Variante i) Negación irónica (II, 162-63). ⁸⁸⁴

⁸⁸¹ *En la transición que aumenta, se apoya con mucho primor una ponderación, porque es un adelantar lo que pareció que ya había acabado, y un pasar con mayor aumento de un epíteto a otro mayor, de una semejanza a otra más sublime. Concepto de Góngora.*

⁸⁸² Parece que Gracián emplea transficción como sinónimo de transición. El concepto que aduce aclara algo la formalidad que hemos aislado en esta variante:

Hay otro modo de transficción, que es pasar del oblico al recto, como éste en los apodos y epítetos:

*A besar el pie a una palma,
Porque ella siempre corone
Las siempre gloriosas sienes
Del que es Palma de los Condes.*

Válese aquí de la correspondencia y juega de ella.

⁸⁸³ *De otro modo se suele trastocar el dicho y pasar de lo que se dijo en singular al plural o al contrario. Consciente de su opacidad, añade Gracián: El ejemplo lo declara más. Sobreescribió uno una carta a Garcilaso, y dijo: "Al Embajador de los Reyes y Rey de los Embajadores". Otro dijo a la Universidad de Salamanca: ¡Oh, escuela de los maestros y maestra de las escuelas!"*

Además de la correspondencia y la transmutación de número en el segundo ejemplo se da transmutación de género gramatical (maestros/ maestra), y en los dos conceptos quiasmo, aspectos que Gracián no comenta.

⁸⁸⁴ *Las negaciones irónicas incluyen artificio sutil, y aunque parece un decir sencillo, encierra mucha afectación. Concepto de Marcial con traducción de Bartolomé Leonardo de Argensola.*

Repárese en el desorden y arbitrariedad con que Gracián acumula las diversas formalidades constitutivas de concepto.

Variante j) Ponderación por epifonema (II, 163-64). ⁸⁸⁵

Variante k) Ponderación por epifonema sentencioso (II, 164). ⁸⁸⁶

Variante l) Ponderación por repugnancia (II, 164-65). ⁸⁸⁷

Variante m) Ponderación con fundamento en gradación (II, 165). ⁸⁸⁸

Variante n) Agudeza enigmática por anfibología (ibid.). ⁸⁸⁹

Variante o) Epigramas retrógrados (II, 165-66). ⁸⁹⁰

⁸⁸⁵ Recuérdese que la ponderación es la segunda de las cuatro divisiones de la agudeza de arte menor. Comprende las crisis, paradojas y exageraciones. Escribe aquí Gracián:

Las ponderaciones por epifonema son muy conceptuosas y consisten en un encarecimiento, no hiperbólico, sino con mucho fundamento en lo que se va ponderando.

Conceptos de Diego de Morlanes y Salas Barbadillo. Repárese en que Gracián no equipara aquí encarecimiento e hipérbole.

⁸⁸⁶ *Consiste a veces el epifonema en sentencia.*
Conceptos de Félix Hortensio Paravicino y Antonio Hurtado de Mendoza.

⁸⁸⁷ *Las ponderaciones de imposibles son semejantes a las de contradicción, y aunque incluyen repugnancia, exprimen con grande sutileza los afectos. Se dan dos ejemplos de Jorge de Montemayor.*

⁸⁸⁸ *En las gradaciones se apoyan con raro primor las ponderaciones, porque se va en ellas adelantando siempre o disminuyendo el sentido.* Concepto de Lope de Vega.

⁸⁸⁹ *Las anfibologías, cuando son de industria, son conceptuosas. Especie de enigmas que hablan a dos luces y se ha de entender en ellas todo lo contrario de lo que dicen, como aquella:*

*Matar al rey, no, es mal hecho;
Antes ser cuchillo afirmo,
Del que lo matare, y firmo...*

⁸⁹⁰ *Los epigramas retrógrados tienen mucho deste artificio, y aunque es agudeza material, se estima por su picante malicia.*

Concluye el discurso, y con él el tratado primero, dedicado a la agudeza simple, con una noticia elogiosa sobre el historiador Gil González de Avila, en cuyos escritos dice Gracián haber encontrado numerosos conceptos dignos de encomio.

Ilustra la formalidad un epigrama latino anónimo del que dice Gracián *que leído al revés, comenzando por la última palabra, dice todo lo contrario de lo que parece, pero no de lo que pretende.*

Gracián emplea el vocablo *material* porque es forma de agudeza verbal. Esta variante concuerda con los *laberintos*, variante *k* del discurso XXXII, primero de los dedicados al estudio de la agudeza verbal. Cfr. (II, 50).

TRATADO SEGUNDO
DE LA AGUDEZA COMPUESTA

DISCURSO LI. DE LA COMPOSICION DE LA AGUDEZA EN COMUN.

El discurso inaugural del tratado segundo se plantea como una *disputatio* entre la agudeza simple y la agudeza compuesta: ⁸⁹¹

DESTINO al más juicioso examen aquella gran cuestión, que ya en la praxi, los príncipes de la sutileza ⁸⁹² *decidieron. ¿Cuál sea más perfecto empleo del ingenio, la agudeza libre o la ajustada a un discurso? (II, 167).*

La disputa comienza con una breve caracterización de cada uno de los dos géneros en antagonía. Al presentar la agudeza simple, Gracián señala como rasgo definitorio que no se integra en una estructura textual superior:

La suelta es aquélla en la cual, aunque se levanten tres y cuatro y muchos asuntos de un sujeto, ya en encomio,

⁸⁹¹ Aunque lo hace después de haber desdeñado la idea, en la dedicatoria al lector Gracián cuenta que se había planteado una posibilidad similar antes de abordar el tratado primero:

Pudiera haber dado a este volumen la forma de alguna alegoría, ya sazondando un convite [. . .] o cualquier otra invención; pero heme dejado llevar del genio español, o por gravedad, o por desahogo en el discurrir (I, 46).

El discurso XLVI también adopta al principio la forma de una disputa retórica. Cfr. II, 139: *ANTIGA alteración, cuál sea mayor eminencia, en el hecho o en el dicho. Hijuela de aquella otra: ¿Qué varones sean más famosos: los que discurren o los que obran; los sabios o los valerosos?*

⁸⁹² A lo largo de la *disputatio* Gracián invocará la autoridad de los más destacados cultivadores de las dos grandes formas de agudeza.

ya en ponderación ⁸⁹³, pero no se unen unos con otros, sino que libremente se levantan y sin correlación se discurren (ibid.). ⁸⁹⁴

A continuación se presenta el segundo elemento en disputa:

La encadenada en una traza ⁸⁹⁵, es aquélla en que los asuntos, así de la panegiri, como de la ponderación suasoria ⁸⁹⁶, se unen entre sí como en parte, para componer un todo artificioso mental (II, 167-68).

Se indica luego que el ingenio español es proclive al cultivo de la agudeza simple. ⁸⁹⁷

⁸⁹³ El autor emplea aquí *ponderación*, vocablo cuyos diversos sentidos hemos ido comentando, en lugar de *crisi*, término que suele preferir. Volverá a hacer otro tanto al presentar la agudeza compuesta. Cfr. nota 6.

⁸⁹⁴ Gracián cita como arquetipos de la agudeza compuesta el Panegírico de Trajano, de Plinio el Joven, y los sermones de Paravicino, entre los de otros oradores sacros.

⁸⁹⁵ *TRAZA*-. La primera planta o diseño que propone e idea el Artifice para la fábrica de algún edificio u otra obra. Metaforicamente el medio excogitado en la idea para la conservación y logro de algún fin. Se toma también por disposición, arte o simetría. Lat. forma, species. Modus. Ratio (Aut.)

El discurso LIV se ocupa del estudio de la traza o *compositio*, a la que Gracián aplicará el nombre griego de *acolucia*.

⁸⁹⁶ Se emplea esta expresión en lugar de *crisis*. Cfr. nota 3.

⁸⁹⁷ *En España siempre hubo libertad de ingenio, o por gravedad, o por nativa cólera de la nación, que no por falta de inventiva. Sus dos primeros ingenios, Séneca en lo juicioso y Marcial en lo agudo, fundaron esta opinión, acreditaron este gusto* (II, 168).

De Séneca dice: *Prudente aquél, nunca pudo sujetarse a*

Siguen diversas razones en favor de la agudeza simple.⁸⁹⁸

Conforme a la disposición clásica de las *disputationes*, el discurso pasa a ensalzar las virtudes de la parte contraria.⁸⁹⁹

El criterio definitorio fundamental de la *agudeza de artificio mayor*⁹⁰⁰ no es la extensión sino la composición:

los rigores de un discurso, a la afectación de una traza (ibid.).

Sobre su compatriota, uno de los autores más citados en el tratado primero, escribe: *Entró Marcial en Roma, destinado a la oratoria, mas su extrema prontitud, no sufriendo piguelas de encadenada elocuencia, se remontó libre en todo género y modo de agudeza, cuantos se eternizan en sus epigramas (II, 169).*

España, desde los tiempos de la Roma Imperial, quedó convertida en la patria natural del ingenio libre, y ello es incluso más patente en el siglo de Gracián:

Quedó vinculado este gusto (que no le llamo absolutamente acierto) en esta ingeniosa provincia, hermosa cara del orbe, y nunca más valido que en este feraz siglo, en que han florecido sus ingenios con su dilatada monarquía, discurriendo todos a lo libre, así en lo sacro como en lo profano (ibid.).

⁸⁹⁸ *Socorra la razón a la autoridad. Un ingenio anómalo siempre fué mayor, porque se deja llevar del conatural ímpetu en el discurrir y de la valentía en el sutilizar; que el atarse a la prolijidad de un discurso y a la dependencia de una traza, le embaraza y le limita (II, 169).*

Dentro de la agudeza sacra, Gracián elogia a San Agustín, San Ambrosio y San Pedro Crisólogo, por contraste con Orígenes y sus semejantes (ibid.) Siguen un elogio a la variedad -entre cuyos cultivadores singulariza máximamente a Boccacini- y nuevas razones contra la agudeza compuesta.

⁸⁹⁹ *Pero, ¿quién jamás, dicen los contrarios, antepuso al compuesto el agregado? ¿La parte al todo, y la confusión imperfecta al compuesto perfecto y aliñado? (II, 170).*

Siguen diversos pasajes del mismo tenor y un ejemplo en forma de sermón, obra del padre Pedro Sanz.

⁹⁰⁰ Cfr. la clasificación sexta del mapa del discurso

Hasta un epigrama es adecuadamente perfecto, cuando se vienen a unir los conceptos y hacer un cuerpo atado con alguna traza, como se ve en aquel gran soneto de don Luis de Góngora al marqués de Castel-Rodrigo, que comienza: Arbol de cuyos ramos fortunados. (II, 170-71). ⁹⁰¹

Expuestos los ejemplos, se aducen razones a favor de la superioridad de la agudeza compuesta:

Auméntase en la composición la agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas no pasara de una mediocridad, por la correspondencia con la otra, llega a ser delicadeza; y no sólo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones (II, 171).

Apoyan esta opinión grandes autores de la antigüedad grecolatina, así como numerosos humanistas italianos

III.

⁹⁰¹ Este soneto figura en el discurso IV, donde sirve para ilustrar la primera especie de conceptos de la agudeza simple, por correspondencia y proporción. Cfr. I, 65.

No es nuevo este tipo de anomalía. En numerosos momentos del tratado primero -como hemos señalado cuando correspondía- se adelantan conceptos compuestos cuyo lugar debiera haber sido el tratado segundo (cuentos de don Juan Manuel y Mateo Alemán, alegorías, sermones, etc...).

Gracián se limita aquí a aludir al soneto de Góngora, del que sólo cita el primer verso. A continuación reproduce un soneto de Francisco Antonio Fuser, explicando por qué corresponde al ámbito de la agudeza compuesta:

y este otro, de todas maneras relevante, por la pluralidad de conceptos y singularidad de cada uno, pero mucho más por la trabazón y composición que todos ellos hacen (II, 171).

anteriores a Gracián o contemporáneos de él.⁹⁰²

Expuestas las razones de ambas partes, Gracián remite la solución de la disputa al criterio de cada uno, no sin indicar el importante papel que aquí juegan el uso y la variedad:

Altercada deste modo por una y por otra parte la cuestión a todo discurrir, al fin cada uno abunda en su dictamen. Pero mucho puede el uso, y más la agradable, plausible y hermosa variedad (II, 172).⁹⁰³

Concluida la disputa, Gracián procede a una primera caracterización del género de agudeza objeto del tratado

⁹⁰² *Son tantas las autoridades, como las razones, en prueba desta verdad. La ingeniosa Grecia, alma del mundo erudito, maestra de la policía, autora de la cultura y oficina de sabios y de personas, aquélla que asqueó por bárbaras a las demás naciones, fue siempre autora de toda invención y traza* (II, 171-72).

Gracián aduce como ejemplo a Herodoto y señala luego que la agudeza compuesta fue objeto de singular cultivo y veneración primero en la antigua Roma -al llegar aquí el autor hace un hermoso discurso sobre la superioridad de las letras sobre las armas- y ulteriormente en las civilizaciones que la sucedieron históricamente, la Italia del Renacimiento y del Barroco:

La docta Italia, en quien siempre compitieron el saber con el valor, sus ejércitos con sus escuelas, antes hoy no hubiera memoria de Roma triunfante, si no fuera por Roma sabia. ¿Qué supiéramos del sumptuoso palacio Parrasio, sino por la agudeza de Marcial con que lo cantó? ¿Quién hubiera conocido tantos héroes, sino porque Marcial los celebra? Al mismo Mecenas dió inmortalidad Horacio. Esta, pues, madre del saber, emporio universal de las artes y las ciencias, estimó siempre por de más arte y primor la agudeza compuesta, y la platican hoy sus más floridos ingenios en tantos, tan elocuentes y sazonados discursos (II, 172).

⁹⁰³ Al final del discurso LX ("De la perfección del estilo en común"), Gracián apela a los criterios de la variedad y el uso como jueces infalibles para la elección de un buen estilo. (Cfr. nota 12 a aquel discurso).

segundo:

Dos cosas ennoblecen un compuesto conceptuoso: lo selecto de sus partes y lo primoroso de su unión (ibid.). ⁹⁰⁴

Por encima de todo el arte del ingenio compuesto es competencia del intelecto y la racionalidad:

Ganan en pluralidad y en primor los artificios intelectuales a los materiales y mecánicos, sino que, como obras del alma, dificultalos su misma imperceptibilidad; los otros, como palpables, se vulgarizan a los sentidos. ¿Qué objeto puede hallarse más agradable y más digno empleo de la racionalidad y discurso que un compuesto de conceptos y sutilezas? (II, 172-73). ⁹⁰⁵

Gracián no se ocupa de la taxonomía de la agudeza compuesta hasta el último párrafo del discurso:

La agudeza compuesta es en dos maneras, y otros dos son los géneros de compuestos. El primero es el que se compone de conceptos incomplejos, como de tres o cuatro proporciones, de tres o cuatro reparos, paridades, etc., unidos entre sí y que hagan juego de correspondencia. El segundo, es un compuesto por ficción, como lo son las épicas, alegorías continuadas, diálogos, etc. Ambos géneros se irán explicando por su orden en los discursos siguientes

⁹⁰⁴ Se aduce como ejemplo un sermón anónimo.

⁹⁰⁵ Sigue ejemplo de Alfonso de Ledesma, el máximo representante del conceptismo a lo divino.

(II, 174). ⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ Cfr. el mapa del tratado segundo.

DISCURSO LII. DEL PRIMER GENERO DE LA AGUDEZA COMPUESTA.

El título del discurso no se corresponde con el contenido. El primer género aludido, el compuesto de proporciones, se estudia tan sólo en el párrafo inicial. Nosotros lo registramos como variante a.

El discurso LII condensa el estudio de cinco modos de agudeza compuesta. Aunque se trata de especies propias de concepto, los registraremos -en consonancia con el tratamiento que les da el autor y por paralelismo con el desarrollo descriptivo del tratado primero- como variantes (es decir modalidades) del género común que es la agudeza compuesta.

Variante a) Compuesto de proporciones (II, 174). ⁹⁰⁷

Variante b) Compuesto de improporciones y contraposiciones (II, 174-75). ⁹⁰⁸

⁹⁰⁷ El modo de agudeza estudiado en el discurso IV corresponde a lo que ahora registramos como variante a. Allí se estudia el primer género de la agudeza simple y aquí el primero de la compuesta. Se trata en ambos casos de proporciones. El presente discurso comienza así:

ES la agudeza de proporción, la primera entre las incomplejas; es el compuesto de proporciones el más principal y agradable, y si en sí grandes, por la conexión y trabazón, parecen mayores (II, 174).

Sigue ejemplo de Fray Diego López de Andrade, un compuesto de tres proporciones.

⁹⁰⁸ El espacio equivalente a este modo de agudeza compuesta en el tratado primero es el discurso V ("De la agudeza de improporción y disonancia"). Así se presenta aquí su formalidad:

De las improporciones y contraposiciones se compone con igual primor y artificio. Concepto de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, consistente en un soneto al que Gracián se

Variante c) Compuesto de reparos (II, 175). ⁹⁰⁹

Variante d) Compuesto de encarecimientos (II, 177-78). ⁹¹⁰

refiere como *epigrama*. (Cfr. discurso LX, II, 231, donde se afirma: "El soneto corresponde al epigrama latino").

⁹⁰⁹ Hasta aquí, Gracián procede ordenadamente. Los reparos constituyen el segundo orden de la agudeza simple. En el discurso III figuran como subespecie de raciocinación bajo el epígrafe (7.3.2). Incluyen tres modalidades, a cada una de las cuales le dedica Gracián un discurso: misterios (discurso VI), dificultades (discurso VII) y contrariedades (discurso VIII).

Así presenta Gracián los compuestos por reparos:

El compuesto de reparos es la obra más costosa del ingenio, y por tanto, la más primorosa. Aduce como ejemplos dos sermones sacros; el primero consta de tres contrariedades y el segundo de tres dificultades, en uno y otro caso resueltas con sus correspondientes desempeños. Gracián los comenta detenidamente, mostrando en cada caso cómo se plantea el reparo y cómo se desempeña, todo ello en el seno de una compleja arquitectura textual.

⁹¹⁰ Esta variante rompe el paralelismo con el tratado de la agudeza simple. Después de haber estudiado los compuestos por proporción y los reparos, correspondería estudiar los compuestos por semejanza o metáfora (tercer orden de conceptos). Gracián omite aquí su estudio porque los considera de gran importancia y quiere reservarles todo un discurso (el siguiente a éste, LIII, "De los compuestos por metáforas"). Gracián también pasa por alto el quinto orden de conceptos (por transmutación) para ocuparse de la agudeza compuesta por encarecimiento, sexto orden de conceptos en el tratado de la agudeza simple. Así presenta estos compuestos:

El compuesto de encarecimientos no cede a cualquier otro; úsase dellos raras veces, y en sujetos que los requieran con el fundamento de las extraordinarias circunstancias, que sin esta seguridad serían libremente fingidos y sin apoyo de sutileza (II, 177).

Se aduce como ejemplo un sermón del jesuita Jerónimo de Alverite. El elogio que le dedica Gracián a este predicador permite ver que para nuestro autor la *inventio* y la *elocutio* son las partes primordiales de la Retórica. [Fue] eminente predicador, así en las cosas como en el decir las: las dos partes del perfecto orador, que tanto encomienda la retórica, por estas dos palabras, la "invención" y "elocución" (II, 177).

En otro orden de cosas, la alusión al requisito de objetividad, tantas veces encarecida por Gracián en el tratado primero, adquiere en el contexto de la agudeza

compuesta una trascendencia extraordinaria. La sutileza ha de ser objetiva, y ello se alcanza en virtud de la concurrencia de una circunstancia especial. Si ello no se diere, los conceptos serían *fingidos*, y por lo tanto no cabría calificarlos de ingeniosos (quedarían *sin apoyo de sutileza*). Ahora bien, el propio Gracián había establecido al final del discurso LI (II, 173) que hay dos géneros de agudeza compuesta: el que se compone de conceptos incomplejos (como los que ahora estamos examinando) y el *compuesto por ficción*, que constituye el centro mismo del tratado segundo.

Con respecto al género primero, poco le queda al autor que decir -y por ello le dedica tan exiguo espacio-, puesto que los mecanismos de que se compone ya han sido estudiados, siendo la *acolutia* o *compositio* lo único que queda pendiente de estudio.

⁹¹¹ *Son muy agradables los mixtos: ni todos proporciones, ni todos reparos, sino alternados de una y otra agudeza.*

Como ejemplo se aduce un sermón de Jerónimo Bartoli que consta de tres formalidades: proporción, reparo y encarecimiento. Por su interés, reproduzco el fundamento del concepto compuesto:

comenzó [el sermón] por una aplicación de aquella galantería que usaban las doncellas romanas, y la refiere Clemente Alejandrino, II, Pedag., cap. II, que llevaban en la planta del chapín o sandalia ciertas cifras, y al pisar las iban dejando estampadas en sus huellas, llegaban los apasionados a leerlas y descifrarlas con igual gusto que aplauso.

DISCURSO LIII. DE LOS COMPUESTOS POR METAFORAS.

Al final del discurso LI, Gracián divide la agudeza compuesta en dos grandes géneros: el primero comprende los compuestos de conceptos incomplejos y el segundo los conceptos por ficción. En el discurso LII estudia cinco especies de compuestos de conceptos incomplejos.⁹¹² Dada su importancia, Gracián aísla de los demás los compuestos por metáforas, a los que dedica íntegro el presente discurso. Comienza así:

*LA semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios por lo prodigioso de la correspondencia y careo (II, 179).*⁹¹³

Variante a) Panegírico en prosa por semejanza (ibid.).

Gracián así describe la formalidad ideal de los compuestos por metáforas:

Cuando se ajustan todas las circunstancias y adyacentes del sujeto al término de la translación, sin violencia, y

⁹¹² Compuestos de proporciones, improporciones, reparos, encarecimientos y mixtos.

⁹¹³ Se aduce como ejemplo un sermón panegírico del hermano del autor, Fray Felipe Gracián, cuya formalidad registramos como variante a.

con tal consonancia que cada parte de la metáfora fuera un relevante concepto, está en su mayor exaltación el compuesto (II, 180). ⁹¹⁴

Variante b) Panegírico poético por semejanza (II, 180-82). ⁹¹⁵

Hay una diferencia sumamente importante entre los dos tratados. En tanto que en el primero, el ingenio ofrece una vertiente crítica y otra panegírica, en el segundo Gracián no hace ninguna mención a la agudeza compuesta crítica, reduciendo el estudio de los conceptos compuestos a los panegíricos:

El horizonte del ingenio, es comúnmente el panegiri: aquí es donde despliega la rueda de sus rayos, digo de su sutileza, ya aludiendo ⁹¹⁶, ya proporcionando, y aquí

⁹¹⁴ Sigue el ejemplo que corresponde a lo que registramos como variante b.

⁹¹⁵ *Fue admirado, y celebrado, este poema en que un Padre de la Compañía de Jesús hizo cielo a la sagrada religión de Santo Domingo, estrellas y planetas a sus santos.*

Transcrito el ejemplo, se comenta su formalidad:

Proporciona con notable correspondencia toda la religión con el cielo, y va distribuyendo cada estrella con su canto, con grande propiedad, tomando fundamento de las circunstancias especiales de los términos. Concluye con relevante agudeza [por semejanza].

Sigue versión en español de Fray Pedro Gracián.

⁹¹⁶ Gracián no registra en el discurso anterior los compuestos por alusión, que ahora menciona. Es evidente que cualquier modo de agudeza simple puede constituir un compuesto de conceptos, solo o mezclado con otras modalidades.

transfiriendo (I, 182). ⁹¹⁷

Variante c) Panegírico en prosa por desemejanza (II, 182). ⁹¹⁸

Cierran el discurso dos ejemplos adicionales ilustrativos de los compuestos por metáforas, uno en prosa y otro en poesía. ⁹¹⁹

⁹¹⁷ Sigue sermón panegírico en prosa del orador Plácido Mirto.

⁹¹⁸ *Por la desemejanza, al contrario, se forma con igual artificio un discurso.* Sermón anónimo que incluye las formalidades de reparo, razón y distribución de desemejanzas.

⁹¹⁹ El primero es un *discurso persuasivo* del Padre Jerónimo de Florencia. Es panegírico sacro. El segundo es un soneto anónimo, que Gracián presenta así:

En los poemas, especialmente epigramas, una metáfora bien seguida, aplicando con propiedad y correspondencia todas las partes della y las circunstancias, sale extremadamente. Fue plausible ste soneto a San Jerónimo, y si le favoreciera lo realzado del estilo, fuera sin duda perfecto (II, 182).

Repárese en que Gracián aísla el ejemplo por su valor ilustrativo del mecanismo conceptual que estudia, al margen del valor literario de la composición.

Más importante es notar que la totalidad de los ejemplos aducidos en los tres primeros discursos del tratado de la agudeza compuesta son panegíricos de orden sacro. Hasta que no se ocupe de los compuestos por ficción, no incluirá los aspectos crítico y satírico de la agudeza compuesta.

DISCURSO LIV. DE LA ACOLUTIA ⁹²⁰ Y TRABAZON DE LOS
DISCURSOS.

El asunto de este discurso es el estudio de la
composición de los textos. Comienza así:

*LO más arduo y primoroso destos compuestos de ingenio
falta por comprender, que es la unión entre los asuntos y
conceptos parciales.* ⁹²¹ *El arte de hallarla sería
superlativo primor de la sutileza. Esta conexión es
constante que ha de ser moral* ⁹²² *y artificiosa, así como*

⁹²⁰ Evaristo Correa Calderón, sin indicar la fuente, define *acolutia* como *simetría en la construcción de las palabras* (II, 183 n. 831). No lo encuentro en ningún diccionario, y Chambers deja el término sin aclarar. En su glosario de términos griegos -no aparece en los catálogos latino y francés- Lausberg define [*akolouthia*] como *conexión, hilazón, contexto*. El propio título del discurso utiliza *acolutia* como sinónimo de *trabazón*. En realidad, para Gracián, el término entraña las ideas retóricas de *compositio* y *dispositio*.

Hacia el final del discurso (II, 190), el autor castellaniza el término como *acolucia*. Su sentido equivalente sería hoy día *estructura*. En (II, 190) Gracián emplea el término *disposición*, y un poco antes utiliza el vocablo *texto* como equivalente de *discurso* -cfr. (II, 187) y (II, 188)-, de modo que se podría leer el título del discurso, sin desvirtuar su sentido original, como "Estudio de la estructura de los textos" o, si se prefieren evitar las resonancias derivadas del vocablo *estructura*, como "Estudio de la composición de los textos".

⁹²¹ Este es el sentido exacto que tiene *acolucia* para Gracián: *la unión entre los asuntos y conceptos parciales [del compuesto]*.

⁹²² Este es el término que figura en la edición original. La de Correa Calderón transcribe, sin duda por errata, *mortal*.

todo el compuesto lo es ⁹²³ (II, 183).

La acolucia es más fácil de observar en los compuestos por metáfora:

En los discursos metafóricos es aun más fácil, pues consiste en ir acomodando las partes, propiedades y circunstancias del término con las del sujeto translatos y cuanto más ajustada es la correspondencia campea más el discurso (II, 183-84). ⁹²⁴

Como se ha visto en los discursos precedentes, la agudeza compuesta -en este caso por metáfora- puede adoptar la forma de un largo texto en prosa o de una composición poética breve:

Lo mismo que se dice de los discursos, se halla en los epigramas (II, 184). ⁹²⁵

⁹²³ Nótese que, hasta ahora, a diferencia de lo que ocurre en el tratado primero, todos los ejemplos de agudeza compuesta se circunscriben estrictamente a la enseñanza moral, con predominio casi exclusivo de los asuntos sacros.

⁹²⁴ Se aduce como ejemplo un sermón de Jerónimo de Florencia.

Gracián especifica en qué consiste la facilidad de la agudeza compuesta por metáfora:

Cuando el discurso es por acomodación y semejanza no es menester más trabazón que la de las mismas partes del término acomodado al sujeto.

Sigue como ejemplo un sermón del Padre Francisco de Mendoza, tras el cual comenta el autor:

La gustosa semejanza se lleva consigo la unión y consecuencia grande, y así estos son los compuestos más bien concertados de todos, concluyendo con toda perfección.

⁹²⁵ Idea puesta de relieve ya en el discurso I de la agudeza simple. Cfr (I, 51): *Esta urgencia de lo conceptuoso, es igual a la prosa y al verso.*

Sigue soneto de Jorge Salinas y Azpilcueta.

Así como resulta fácil lograr una disposición bien trabada en los compuestos por metáforas, es sumamente difícil lograrla en los mixtos:

La dificultad casi insuperable está en los discursos que se forman de tres o cuatro reparos, proporciones y de las demás agudezas incomplejas (II, 185).

No obstante lo cual, Gracián se propone hallar algún modo de clasificar los modos de acolucia:

Puédense ir rastreando algunos modos de unir y reducirse a método (ibid.).

Variante a) Unión de todas las partes en una proposición universal (ibid.). ⁹²⁶

Variante b) Unión de las partes por gradación descendente de

⁹²⁶ *Acontece tal vez que una propuesta, una hipótesis o asunto, contiene muchas partes, y la unión del discurso consiste entonces en ir las probando todas, explicando y especificándolas, de suerte que no es menester más trabazón porque la propuesta las ciñe todas y las une en sí (II, 185).*

Sigue sermón del padre Francisco Boil, del que dice Gracián:

Aquí no es menester más unión, que el ir singularizando por partes aquella proposición primera universal (ibid.)

Se subraya a continuación la importancia de que las partes de los compuestos se sometan siempre a una ordenación jerárquica y numérica:

Todo compuesto ha de tener partes, unas principales y mayores, y éstas no han de ser muchas, otras menores, que componen aquellas primeras. Todas requieren conexión y orden (II, 185-86).

Luego, Gracián vuelve sobre el modo de composición de lo que hemos registrado como variante a:

Una propuesta universal, y como cabeza, ha de acabar en sí todas las demás (II, 186).

Sigue sermón ilustrativo del padre Francisco de Borja.

proposiciones particulares (II, 186-87). ⁹²⁷

Variante c) Unión de las partes por gradación ascendente (II, 187). ⁹²⁸

Variante d) Unión del sujeto con sus partes (ibid.). ⁹²⁹

Variante e) Unión de las partes del texto por correspondencia (II, 188). ⁹³⁰

Variedad f) Compuestos por cuestión (II, 188-89). ⁹³¹

⁹²⁷ *Otras veces, aunque el primer asunto, la primera propuesta no es general; pero da pie y ocasión para levantar la segunda, y ésta para la tercera. Sermón de Fray Jerónimo Andrés de Uztarroz.*

⁹²⁸ *Cuando van subiendo los asuntos, sale mejor el artificio con la gradación. Ponderaba otro gran orador, que la misma Reina tuvo lo mejor de la naturaleza, de que hizo el ascenso, y probó que alcanzó lo mejor de la gracia, y concluyó que participó también lo mejor de la gloria. La gradación es la unión deste discurso.*

⁹²⁹ *El sujeto, cuando tiene partes en sí, da pie para la ponderación dellas, y con la misma unión material ocasiona la formal en el concepto; si estas partes son varias y heterogéneas, ayudan mucho para la variedad y distinción de los asuntos parciales; no es menester más unión que la que el sujeto encierra con sus partes.*

Breve compuesto poético de Fray Hortensio Félix Paravicino.

⁹³⁰ *Cuando se discurre sobre alguna virtud o vicio, es por sus principales efectos y actos, y cuando se unen con correspondencia al mismo texto, es doblada la perfección. Sermón de Felipe Gracián.*

Transcrito el ejemplo el autor aclara:

No basta la unión del texto para que hagan compuestos asuntos; es menester que digan alguna correlación entre sí y se encadenen en alguna circunstancia o predicado universal a todos ellos (II, 188).

Sigue como ejemplo adicional un sermón de Diego Pinto que consta de tres improporciones que se concatenan al final.

⁹³¹ *En los discursos por cuestión, que no suelen ser los menos primorosos, consiste la unión en ir discuriendo por las partes y términos entre quienes está la duda. Sermón de*

Variedad g) Compuestos por equívoco (II, 189). ⁹³²

Variedad h) Compuestos de empeños (II, 189-90). ⁹³³

Variedad i) Compuestos por paradoja (II, 190). ⁹³⁴

A punto de concluirse el discurso, Gracián anuncia que hay dos clases de acolucia y que todos los ejemplos hasta aquí expuestos corresponden a la primera de ellas:

Esta acolucia y trabazón, que habemos ido ilustrando y declarando, es intrínseca, inmediata y propia. Otra hay

Juan Francisco Ram.

La formalidad de esta variante no la había registrado aún el autor.

⁹³² *Hasta en una palabra equívoca pueden unirse los cabos del discurso, y se toma ocasión della para levantar las propuestas.* Sermón anónimo.

⁹³³ *De ordinario se va cortando a los principios del discurso y al fin se ata [. . .] como sucede en los empeños, que cuanto más se van dificultando, se goza más de la acertada salida.* Epigrama latino de Jaime Juan Falcó con traducción española de Salinas en forma de soneto.

Aunque la registramos como variante, por analogía con los demás discursos y por respetar el modo expositivo del autor, en realidad no es un modo nuevo de agudeza compuesta. Se trata de un compuesto de reparos. Los *empeños* son forma de dificultad, y Gracián les da el nombre genérico de *reparos*. Los compuestos de reparos se estudian en el discurso LII.

El ejemplo participa de la formalidad subsidiaria de la suspensión, en el sentido de que se va retrasando el desempeño del concepto.

⁹³⁴ *En los discursos morales es primorosa unión y aún disposición, proponer dos partes encontradas, comenzar como apoyando paradójicamente algún vicio, discurriendo en favor dél y luego revolver contra él y refutarle.*

Sermón de Plácido Mirto.

La paradoja es el elemento constitutivo primordial, aunque también figura la modalidad subsidiaria de la retorsión. Hemos clasificado este modo de agudeza compuesta y el anterior bajo la formalidad central, pues de lo contrario habría que subsumirlos en la imprecisa categorización de compuestos mixtos.

extrínseca, remota y de menos arte, aunque más platicada
(II, 190-91).

A modo de conclusión, Gracián indica que la acolucia extrínseca opera por aplicación en virtud de semejanza o paridad: *Es trayendo alguna historia primero, o suceso remoto, y aplicándole por la semejanza o paridad al caso presente* (II, 191). ⁹³⁵

⁹³⁵ Se aducen como ejemplos de acolucia extrínseca dos sermones anónimos, uno de Jerónimo de Florencia y otro de Fray Pedro de Valderrama.

DISCURSO LV. DE LA AGUDEZA COMPUESTA FINGIDA EN COMUN.

Los discursos LV a LVII se ocupan de los compuestos por ficción, y constituyen un segmento teórico aislado de sumo interés.⁹³⁶ El primero de los tres discursos examina rasgos comunes a los distintos géneros de compuestos por ficción, de los que ofrece una perspectiva panorámica y un inventario. Los discursos siguientes abordan el estudio aislado de algunos géneros de ficción compuesta aquí inventariados. El tratado de las ficciones comienza con una alegoría.⁹³⁷

Concluida la alegoría, Gracián anuncia que las ficciones pueden adoptar diversas formas⁹³⁸, y comienza a

⁹³⁶ Conforme a nuestra división de Agudeza y arte de ingenio en seis tratados, éste sería el III (Tratado de las ficciones, discursos LV a LVII. Cfr. el mapa I o mapa general del tratado).

⁹³⁷ La alegoría es una de las formas de agudeza compuesta fingida inventariadas en el discurso. La registramos como variante c. Gracián aborda el asunto teórico a tratar -la naturaleza de las ficciones compuestas- ofreciendo antes una muestra práctica. Se trata de una ficción sobre el origen de la ficción, ingenioso juego textual cuyos protagonistas son la Verdad, la Mentira y la Agudeza. El sentido general de la alegoría es señalar que las ficciones son verdades disfrazadas, lo cual implica que su sentido es siempre moralizante. Es sumamente interesante la interacción entre los tres protagonistas de la alegoría: la verdad se viste con los ropajes de la mentira para transformarse en arte, y el artífice es la Agudeza.

⁹³⁸ *Una misma verdad puede vestirse de muchos modos* (II, 192).

detallarlas. ⁹³⁹

Variante a) Apólogo ⁹⁴⁰ (II, 192-94). ⁹⁴¹

Variante b) Parábola (II, 195). ⁹⁴²

Variante c) Alegoría (II, 195-97). ⁹⁴³

⁹³⁹ En el presente discurso se enumera un total de dieciocho géneros de ficción compuesta. En los discursos siguientes Gracián aísla el estudio de siete.

⁹⁴⁰ *Apólogo: Es una especie de parábola, o fabula moral, en que se introducen de ordinario à hablar a los brutos, plantas y otras cosas inanimadas, con ánimo de divertir y enseñar a un mismo tiempo: como hizo con sus fábulas Esopo. Es tomado del griego Apologos. Lat. Fabula. Apologos. Parabola. (Aut.)*

⁹⁴¹ *Un gustoso apólogo [. . .] con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad.*

Se aduce como ejemplo una traducción en verso que hace Bartolomé Leonardo de Argensola de un apólogo de Horacio. Tras el ejemplo, Gracián indica que el artificio sobre el que descansan los apólogos es la semejanza: *Enseñan mucho estos apólogos y por la semejanza exprimen grandemente la verdad* (II, 194). Sigue una breve alusión a un segundo ejemplo de apólogo utilizado por el duque de Nocera (II, 194-95).

⁹⁴² *Parábola: Narración de algún suceso, que supone o se finge, del qual se intenta sacar alguna moralidad o instrucción alegórica, por comparación o semejanza. Fórmase del griego Paraboli, que significa oscura sentencia (Aut.)*

El texto no ofrece ningún ejemplo de parábola. Cfr. nota 5.

⁹⁴³ *Alegoría: Es un modo artificial de la oración, por el qual se esconde un sentido debajo de palabras que aparentemente dicen otra cosa: y continuándose unas y otras, así en el sentido como en la intención, y resulta este artificioso modo de hablar, que comúnmente está reputado por una de las figuras Rhetóricas o Tropos (Aut.) Covarrubias precisa: Consta de muchas metáforas juntas.*

Gracián presenta simultáneamente parábolas y alegorías, diciendo:

El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste, es el de las parábolas y alegorías; no han de ser muy largas ni muy continuas; alguna de cuando en cuando, refresca el gusto, y sale muy bien; si fuere moral, que tire al sublime desengaño, será bien

A continuación se amplía considerablemente el catálogo de géneros de ficción compuesta, subrayándose que todos ellos tienen como fin alcanzar la verdad:

A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza. Homero con sus Epopeyas, Esopo con sus Fábulas, Séneca con sus Sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus Sátiras, Pitágoras con sus Enigmas, Luciano con sus Diálogos, Alciato con sus Emblemas, Erasmo con sus Refranes, el Bocalino con sus Alegorías y el príncipe don Manuel con sus Cuentos (II, 197).⁹⁴⁴

recibida (ibid.)

Como ejemplo de alegoría se ofrece un fragmento del Guzmán de Alfarache (parte III, libro I, capítulo VII).

⁹⁴⁴ Del presente párrafo extraemos los modos de ficción compuesta en el mismo orden en que los presenta el autor y, a efectos de claridad y simetría, los catalogamos siguiendo el mismo formato de que nos hemos servido para inventariar las variantes de los distintos modos de concepto que figuran en los discursos taxonómicos del tratado. No obstante, la presentación de un catálogo de los distintos géneros de ficción compuesta, aun cuando se base estricta y estrechamente en las enumeraciones hechas por el propio autor, obliga a hacer una serie de precisiones y salvedades de importancia.

En primer lugar, y con respecto al párrafo que acabamos de citar, es evidente que Gracián está haciendo una enumeración retórica y que lo que tiene en mente es, más que formas genéricas, una lista de obras concretas de autores ilustres. De ello se desprende que no podemos inferir que todos los géneros tengan el mismo valor: no se le puede otorgar el mismo rango teórico a los Enigmas de Pitágoras, a los Diálogos de Luciano o a los Refranes de Erasmo que a categorías perfectamente definidas como son las sátiras, las fábulas o los cuentos.

Por otra parte, más adelante (II, 198) Gracián incorpora géneros adicionales como novelas y comedias, que dejará sin embargo sin estudiar.

Hay otros problemas adicionales; por ejemplo, no se

- Variante d) Epopeya (ibid.). ⁹⁴⁵
 Variante e) Fábula (ibid.). ⁹⁴⁶
 Variante f) Sentencia (ibid.). ⁹⁴⁷
 Variante g) Metamorfosis (ibid.). ⁹⁴⁸
 Variante h) Sátira (ibid.). ⁹⁴⁹
 Variante i) Enigma (ibid.). ⁹⁵⁰

hace ninguna alusión a la tragedia o las constantes transferencias de una categoría a otra (tal es el caso de fábulas y alegorías, o entre las crisis y las sátiras), sin mencionar la imprecisión de límites entre las competencias de la agudeza simple y la compuesta.

Todos estos problemas y otros no son sino proyecciones que efectuamos desde nuestra perspectiva histórica, y nuestro trabajo no puede más que limitarse al estudio objetivo de lo que ofrece el texto.

⁹⁴⁵ *Epopeya. Poéma heróico, verso heróico. (Aut.)*

⁹⁴⁶ *Fabula. Se entiende por cuento ù narración de cosa que ni es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deleitar, ya sea con enseñanza o sin ella: y las de la primer especie se llaman Apólogos y las de la segunda Milesias (Aut.)*

⁹⁴⁷ *Sentencia. Dicho grave, y sucinto, que encierra doctrina o moralidad digna de notarse. [. . .] Los refranes pueden ser sentencia, y no toda sentencia refrán [. . .] Una verdad, o sentencia dexada caer desasaseada, ù deslucidamente, apenas mueve, sino es à menosprecio.*

⁹⁴⁸ *Metamorphosis. Transformación de una cosa en otra. (Aut.)*

⁹⁴⁹ *Sátyra. La obra en que se motejan y censuran las costumbres, ù operaciones, ù del Público, ù de algún particular. (Aut.)*

⁹⁵⁰ *Enigma. Sentencia obscura, ò propuestas y pregunta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio del que la discurre y propone. (Aut.)*

Variante j) Diálogo (ibid.). ⁹⁵¹

Variante k) Emblema (ibid.). ⁹⁵²

Variante l) Refrán (ibid.). ⁹⁵³

Variante m) Cuento (ibid.). ⁹⁵⁴

Todos estos modos de ficción compuesta tienen como fundamento de su trabazón el artificio de la semejanza. En efecto, para Gracián la figura de la metáfora y los procedimientos metafóricos constituyen la base de la inventiva literaria en general, que se concreta en un sinnúmero de procesos ficcionales, a veces sumamente dispares entre sí:

La semejanza es el fundamento de toda la invención fingida, y la traslación de lo mentido a lo verdadero es el alma desta agudeza; propónese la fábula, emblema o alegoría,

⁹⁵¹ *Diálogo. Conferencia escrita ó representada entre dos ò más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose. (Aut.)*

⁹⁵² *Emblema. Cierta género de Geroglífico, symbolo ò empresa, en que se representa alguna figura ò cuerpo de qualquier género o especie que sea, al pie del qual se escriben unos versos, en que se declara el concepto ò intento que se encierra en ella: y casi siempre es de cosas morales y graves (Aut.)*

⁹⁵³ *Refrán. El dicho agudo y sentencioso, que viene de unos en otros, y sirve para moralizar lo que se dice o escribe. (Aut.)*

⁹⁵⁴ *Cuento. La relación ò noticia de alguna cosa sucedida y por extensión se llaman tambien assi las fábulas, ò consejas, que se suelen contar à los niños para divertirlos. (Aut.)*

y aplícase por la ajustada conveniencia (ibid.). ⁹⁵⁵

Al llegar a este punto, Gracián proporciona una definición genérica de la agudeza compuesta por ficción:

Es, pues, la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artificioso fingido, que por la traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos. Comprehende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones (II, 198). ⁹⁵⁶

Variante o) Comedias (ibid.). ⁹⁵⁷

Variante p) Novelas (ibid.). ⁹⁵⁸

⁹⁵⁵ Se ilustran estas palabras con una fábula poética de Lope de Vega.

⁹⁵⁶ Gracián las enumera, repitiendo algunas de las mencionadas anteriormente: *como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, diálogos.*

Sigue breve ejemplo de Horacio. Del catálogo que acabamos de transcribir, pasamos a incorporar al inventario de variantes aquellas categorías que aún no había mencionado el autor.

⁹⁵⁷ *Comedia. Toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comédia, Tragédia, Tragicomédia, o Pastoral (Aut.)*

⁹⁵⁸ *Novela. Historia fingida y texida de los casos que comunmente suceden, ò son verisímiles (Aut.)*

DISCURSO LVI. DE LA AGUDEZA COMPUESTA FINGIDA EN ESPECIAL

En el presente discurso y en el siguiente, Gracián estudia aisladamente algunos de los modos de ficción compuesta enumerados en el discurso anterior. Se ocupa en primer lugar de las epopeyas.⁹⁵⁹ He aquí las palabras iniciales del discurso:

MERECEN el primer grado, y aun agrado, entre las ingeniosas invenciones⁹⁶⁰ las graves epopeyas. Composición sublime por la mayor parte, 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. Forja un espejo común y fabrica una testa de desengaños (II, 199).⁹⁶¹

A continuación, el discurso procede a efectuar una tipología de este género.⁹⁶² En virtud del tema y el estilo, las epopeyas pueden ser heroicas, amorosas o

⁹⁵⁹ En el discurso anterior las inventariamos como variante d.

⁹⁶⁰ Repárese en la sinonimia entre *ficción* e *invención*.

⁹⁶¹ Como ejemplo Gracián alude a la *Odisea*. Las palabras de que se sirve para presentar esta obra, hacen pensar en la caracterización que el autor haría de *El Criticón*:

Tal fue siempre la agradable Ulisiada de Homero, que en el más astuto de los griegos, y sus acontecimientos, pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, cíclopes y sirenas de los vicios.

⁹⁶² *Campea aquí la agradable variedad (I, 199).*

humildes.⁹⁶³ Desde un punto de vista material las epopeyas pueden ser en prosa o en verso.⁹⁶⁴

En segundo lugar, el discurso aísla el estudio de las metamorfosis.⁹⁶⁵

Al presentarlas, Gracián resalta que se trata de un género extinto y censura que aún quede quien traduzca las muestras antiguas de esta modalidad literaria, cuando hay tanto campo libre para la invención:

Las metamorfosis tuvieron su tiempo y su triunfo, aunque estén hoy tan arrimadas. Todo lo dificultoso es violento, y todo lo violento no dura, así que el no estar hoy en plática más es por sobra de dificultad que por falta de artificio e inventiva. Grande humildad y aun flojedad de nuestros modernos, darse a traducir, o cuando más parafrasear ajenas y rozadas antigallas, pudiendo aspirar a

⁹⁶³ *Unas son heroicas, como la de Hércules y sus doce triunfos. Virgilio en el Troyano forma un sabio y valeroso adalid, con aquel artificio tan celebrado de comenzar la narración por el medio. Otras son amorosas, así Heliodoro, en los trágicos sucesos de Theagenes y Clariquea, describe elegantemente la tiranía del amor profano y sus violencias. Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la Atalaya de la vida humana, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española (II, 199-200).*

⁹⁶⁴ *Divídense también, según accidente, en epopeyas, en verso o en prosa, pero como digo, más es material que formal la distinción (II, 200). En el discurso III, al dividir la agudeza de artificio en verbal, de acción y de pensamiento, señalaba Gracián que se trataba de una división accidental. Cfr. I, 59.*

⁹⁶⁵ *En el discurso anterior inventariamos las metamorfosis como variante g.*

inventarlas con ventaja (II, 200).

A continuación se detalla en qué consiste el artificio genérico de las metamorfosis:

Consiste su artificio en la semejanza de lo natural con lo moral, explicada por transformación o conversión fingida del sujeto en el término asimilado, de donde es que cualquiera símile se pudiera convertir en metamorfosi (ibid.). ⁹⁶⁶

Una vez indicado que este modo de ficciones compuestas se fundan en el principio de la semejanza, Gracián precisa que dicho fundamento no tiene por qué estar en el sujeto principal, sino que puede darse en un adjunto circunstancial:

No está siempre la semejanza en lo principal de la fábula ⁹⁶⁷, *digo en el término asimilado, antes a veces en una circunstancia sola, en un adyacente dél* (II, 201).

En tercer lugar el discurso se ocupa de las

⁹⁶⁶ Como ejemplo paradigmático del género, se hace referencia al Asno de oro de Apuleyo. Al comentar esta obra, Gracián señala que las metamorfosis son también fábulas (*A lo extraordinario de la transformación se añade lo entretenido de la narración fabulosa*), sin duda porque el producto de la metamorfosis -o su elemento antecedente- suele ser un animal. Las fábulas figuran en el discurso anterior como variante e. Lo importante, más allá de las delimitaciones genéricas, es que todo compuesto de ficción ha de tener un sentido edificante: *Siempre ha de atender el arte al fruto de la moralidad, que es el fin de lo dulce y entretenido, al blanco de un desengaño.*

⁹⁶⁷ Sobre metamorfosis y fábula, cfr. nota anterior.

alegorías ⁹⁶⁸, una de las formas literarias predilectas de Gracián, a cuyo molde adaptaría su obra de mayor empeño, El Criticón:

Descúbrese ya el latísimo campo de las alegorías; afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar. Gran prueba es de su artificio el estar en todos tiempos tan validas (ibid.). ⁹⁶⁹

Fundadas, como las demás clases de ficción compuesta, en la semejanza, el rasgo definitorio de las alegorías es la personificación de vicios y virtudes:

Consisten 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 suceso (ibid.). ⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ En el discurso LV las alegorías figuran como variante c.

⁹⁶⁹ Lo que más llama la atención en esta caracterización de las alegorías es su valor satírico. Recuérdese que en los primeros discursos dedicados del tratado de la agudeza compuesta tan sólo se resaltaba el valor panegírico de los compuestos ingeniosos. Cfr. discurso LIII: *El horizonte del ingenio, es comúnmente el panegiri* (II, 182).

⁹⁷⁰ Se aducen como ejemplos un sermón de Hernando de Santiago en el que se recoge la alegoría platónica de la voluntad como un carro del que tiran dos caballos antagónicos, figuración después recogida por San Agustín; El Pastor de Nochebuena, de Juan de Palafox; los convites y diálogos de Luciano; los Triunfos de Petrarca, Infiernos [sic] de Dante y los Raquallos de Boccacini, las Carrozas de las Heroidas de Alvaro de Luna (vid. E. Correa Calderón, nota 875), la Tragicomedia de Calixto y Melibea, cuya

En cuarto y último lugar, el discurso aísla los apólogos.⁹⁷¹ Gracián los presenta volviendo a recurrir al uso del artificio alegórico:

*Son las Verdades mercadería vedada, no las dejan pasar los puertos de la Noticia y el Desengaño, y así han menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la Razón, que tanto la estima. Para esto se inventaron también los apólogos, que desengañan mucho y dulcemente; parece vulgar su enseñanza, mas su artificio no lo es (II, 202).*⁹⁷²

Variante q) Jeroglíficos (ibid.).⁹⁷³

Variante r) Empresas (ibid.).⁹⁷⁴

Por segunda vez en el tratado de la agudeza de artificio mayor, Gracián insiste en que es indiferente que

inclusión en el catálogo de alegorías memorables merece reflexión, y al autor francés de los Campos Elisios y la imitación que de esta obra hizo Diego Hurtado de Mendoza.

⁹⁷¹ En el discurso LV, los apólogos figuran como variante a.

⁹⁷² Gracián ilustra esta modalidad incurriendo en una transgresión intergenérica sumamente característica: si primero se sirvió de una alegoría para presentar el género ficticio compuesto de los apólogos, para ilustrarlo se servirá de tres versiones distintas de una misma fábula: la primera es un epigrama latino de Jaime Juan Falcó; la segunda un extenso fragmento del Guzmán de Alfarache (II parte, libro I, capítulo III). La tercera y última versión es una composición en tercetos encadenados de Bartolomé Leonardo de Argensola, con la que se pone fin al discurso.

⁹⁷³ *Geroglyphico. Expresión del concepto, y lo que se quiere decir, por figuras de otras cosas que se ofrecen a la vista (Aut.)*

⁹⁷⁴ *Empresa. Cierta symbolo ò figura enigmática, con un mote breve y conciso, enderezado à manifestar lo que el ánimo quiere o pretende.*

los compuestos por ficción sean en prosa o verso:

No es de esencia de la agudeza fingida el metro y composición poética, sino ornato que la prosa suele suplir con su aliñada cultura (ibid.).

Lo importante es que estas ficciones sean profundas, elegantes y artificiosas:

No está la eminencia en la cantidad de sílabas, ni en la cadencia dellas, que eso es muy material y no pasa del oído; sí en la sutileza del pensar, en la elegancia del decir, en el artificio del discurrir, en la profundidad del declarar (ibid.).

Pone punto final al discurso una singular antología de títulos representativos de la agudeza compuesta fingida. ⁹⁷⁵

⁹⁷⁵ Nada debe a la más numerosa composición la preciosa Metamorfosi de Apuleyo, de quien dura aún la disputa, que adhuc sub iudice lis est, de si es prosa o si es verso. ¿Qué cosa más ingeniosa y perfecta que el Argenis de Barclayo? En otro género, el Rómulo y Tarquino, del marqués Virgilio Malvezi, en la profundidad, en la concisión, en la sentencia, deja otros muchos poemas, y de quien se puede decir con verdad, que nihil molitur inepte, pues no tiene palabra que no encierre un alma; todo es viveza y espíritu.

DISCURSO LVII. DE OTRAS ESPECIES DE AGUDEZA FINGIDA.

El presente discurso, último de los tres dedicados al estudio teórico de la ficción compuesta, amplía el muestrario de los distintos modos de ficciones iniciado en el discurso anterior. En primer lugar, se estudian los cuentos.⁹⁷⁶ El discurso comienza así:

*PRODIGIOSA es la fecundidad de la inventiva, pues halla uno y otro modo de ficción para expresar su pensamiento. Por cuentos y por chistes⁹⁷⁷, han intentado algunos sabios el introducir la moral filosofía y comunicar sus desengaños a la razón; es de gran artificio, porque con la añaenza de la dulzura de la narración, se va entrando la sagacidad y la enseñanza prudente (II, 210).*⁹⁷⁸

Transcrito el cuento, Gracián comenta:

⁹⁷⁶ En el discurso LV, los cuentos figuran como variante m. Gracián siempre los separa de los apólogos (variante a del mismo discurso), aunque no hace distinciones teóricas entre una y otra forma de ficción compuesta.

⁹⁷⁷ *Chiste. Dicho con donaire, gracia, agudéza, y prontitud, que dá estimación à quien la dice, y gusto al que le oye. Lat. Facetia. (Aut.) Facecia. Chiste ò cuento gracioso (Aut.)* Los chistes no figuran en el catálogo de géneros de las ficciones compuestas enumerados por Gracián en el discurso LV.

⁹⁷⁸ Como autoridad en este género de ficción compuesta, Gracián cita a Don Juan Manuel: *Fue unico en este género el príncipe Don Manuel, en su nunca debidamente alabado libro de El conde Lucanor, entretejido de varias historias, cuentos, ejemplos, chistes y fábulas que entretenidamente enseñan.*

Como ejemplo transcribe íntegro el cuento de don Illán (ejemplo XI).

Nótese lo primero, la relevante moralidad, la valentía del empeño, y cómo se va enredando la ficción, sobre todo la ingeniosa y pronta salida (II, 212).⁹⁷⁹

Al llegar a este punto, el discurso efectúa un interesante cambio de dirección para pasar a ocuparse de algunas manifestaciones ingeniosas que corresponden a un orden de conceptos al que Gracián se refiere mediante la expresión *agudeza figurada*⁹⁸⁰:

Corta esfera le parece a la fecunda invención⁹⁸¹ la de palabras y escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para expresar sus conceptos; que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos⁹⁸², emblemas⁹⁸³ y empresas (II, 212).

⁹⁷⁹ Gracián proyecta su ideal de lo ingenioso sobre toda forma literaria. En el área de la agudeza simple resulta más sencillo aislar los procedimientos conceptuosos; en el área de la agudeza compuesta, Gracián procede por analogía. Su comentario revela que para él un cuento se plantea como un problema (*i. e. empeño*) a resolver por el ingenio; a la solución llama *salida*. En cuanto a la traza o *acolucia* del texto, Gracián valora que la ficción se vaya *enredando* hasta que el ingenio la resuelve.

⁹⁸⁰ En realidad el ámbito de la *agudeza figurada* quedará circunscrito al estudio de las empresas.

⁹⁸¹ Ficción e invención van siempre unidos en Gracián. Frecuentemente, los términos tienen valor sinonímico. Cfr. nota 2 al discurso LVI.

⁹⁸² Aunque los jeroglíficos figuran en el catálogo de géneros de la ficción compuesta del discurso LV (II, 198), Gracián tan sólo los estudia en relación con las empresas (Cfr. *infra*, variante *c* de la modalidad ficticia de las empresas y II, 213).

Gracián efectúa una singular transferencia al ámbito de la agudeza figurada de la relación metafórica propia de los conceptos de orden estrictamente literario:

Fúndase también en la semejanza del sujeto figurado con el término que se pinta y substituye, y podemos llamar el figurante (ibid.).

Seguidamente el discurso se ocupa con detenimiento del estudio de las empresas:

*El más sublime género es el de las empresas*⁹⁸⁴, *su mismo nombre las define, y dice que se inventaron para exprimir los empeños del valor (ibid.).*⁹⁸⁵

Gracián dedica a las empresas el mismo tratamiento otorgado a los modos propios de concepto, explorando y detallando su variedad formal:

Variante a) Empresas por jeroglífico (II, 213).⁹⁸⁶

⁹⁸³ Aunque Gracián alude a los emblemas en el discurso LV (II, 198), no se ocupa detenidamente de ellos en ningún lugar del tratado.

⁹⁸⁴ En el discurso LV, catalogamos las empresas como variante r.

⁹⁸⁵ Se intercala ejemplo:

Como aquélla del marqués de Pescara, del escudo espartano, y por letra: Aut cum hoc, aut in hoc, en este muerto o con este vivo, o ataúd o corona, que eran las palabra que les decían las matronas de Esparta a sus hijos cuando los enviaban a la guerra.

⁹⁸⁶ *Unas se forman por jeroglífico, exprimiendo el intento por la semejanza natural o artificial, como aquél que pintó dos ramas cruzadas de palma y de ciprés, con este mote: Erit altera merces, o vencer con la palma o morir con el ciprés*

En el catálogo del discurso LV, los jeroglíficos figuran como variante q. Gracián presenta aquí un híbrido

Las empresas constan de dos partes, la textual y la figurativa. Gracián prescribe que la parte textual o mote ⁹⁸⁷ ha de ser ingeniosa:

El mote es el alma de la pintura, siempre ha de incluir agudeza (ibid.). ⁹⁸⁸

Variante b) Empresas sin lema ⁹⁸⁹ (ibid.). ⁹⁹⁰

Variante c) Empresas por acomodación de historia (II, 214). ⁹⁹¹

Variante d) Empresas por contraposición (ibid.). ⁹⁹²

entre los géneros de la empresa y el jeroglífico. El mote - el discurso se ocupará de este aspecto a continuación- es lo que constituye jeroglífico en el ejemplo aquí citado.

⁹⁸⁷ *Mote. Sentencia breve, que incluye algún secreto ò mysterio, que necesita explicación (Aut.)*

⁹⁸⁸ El texto ofrece un ejemplo de mote por equívoco.

⁹⁸⁹ *Lemma. Aquel pequeño argumento ò título que precede à los versos, empressas, emblemas y otras composiciones (Aut.)*

⁹⁹⁰ *Tan clara puede ser la significación de la pintura, que no necesite la letra. Concepto de Tito Vespasiano.*

Un caso sumamente interesante de empresas sin mote mencionada en este pasaje son las monedas. Gracián les dedica un breve excursu a modo de homenaje a su amigo Lastanosa, gran coleccionista de piezas numismáticas y autor del Museo de las medallas desconocidas españolas (Huesca: Nogués, 1645).

⁹⁹¹ *Otras hay totalmente diversas, que no se fundan en la semejanza natural, sino en la acomodación de alguna historia plausible, como el vellocino de Colcos en el Tusón; el Tanto Monta del rey don Fernando el Católico, y el Atlante del rey Don Felipe el Prudente de España.*

⁹⁹² *Con más artificio, no por acomodación, sino contraposición, fue el Plus Ultra del Emperador Carlos Quinto. La luna creciente, con una columna entre las dos puntas, impidiendo que no se junten, y este mote: Ne totum impleat orbem.*

Variante e) Empresas por alusión y antítesis (ibid.). ⁹⁹³

Variante f) Empresas amorosas (II, 214-15). ⁹⁹⁴

Variante g) Empresas españolas (II, 215). ⁹⁹⁵

Tras el excursus dedicado a las empresas, Gracián se ocupa del estudio de las parábolas:

Las parábolas son especies de alegorías muy a propósito para enseñar, por ser más graves que los apólogos, y no menos gustosas, participan algo de enigmas ⁹⁹⁶. También se

⁹⁹³ Fue de Marco Antonio Colona, en latín Columna, cuando volvió triunfante de la Batalla Naval, habiendo sido general de la Iglesia, aludió, y aun hizo antítesis a la empresa del Turco, que es una luna creciente, y la letra: *Donec totum impleat orbem*, fue muy ingeniosa y está llena de alusiones.

⁹⁹⁴ Como es habitual en él, Gracián mezcla los criterios formales y los semánticos a la hora de establecer sus clasificaciones. Cfr. la variante g. Así presenta esta variante y sus ejemplos:

Las amorosas empresas no pueden dejar de ser ingeniosas, porque lo es el amor. Tal fue la del famoso y valiente Solimán, que pintó un Cupidillo sacándose una espina que se había clavado de una rosa, aludiendo a la bellísima sultana, llamada la Rosa; otros dicen, que el Cupidillo flechaba espinas de la rosa, en vez de sus antiguas flechas.

⁹⁹⁵ Variante aún más peregrina que la anterior. Gracián la presenta así:

Las propias de España son totalmente diversas destas. Consiste su artificio, no en la semejanza de la pintura con el intento que se pretende, sino en que el nombre de la cosa pintada, o solo, o ayudado de otra palabra, exprima y diga lo que se pretende, de modo que la pintura en estos no representa tanto cuanto substituye por su voz y dicción. Tal fue la del diamante falso; la canasta con estas dos letras: V. M.; el corazón y la esportilla del Condestable, graciosamente comentado del Gran Capitán.

⁹⁹⁶ La precisión es importante aunque el tratado no profundice en esta cuestión.

Al margen de ello, recuérdese que en el discurso LV,

*funda su artificio por semejanza: son como una pintura narrada*⁹⁹⁷, *que representa el intento que se pretende* (ibid.).⁹⁹⁸

En su análisis de este género de ficción compuesta, Gracián resalta que las parábolas cobran particular importancia en el contexto de las Sagradas Escrituras y la tradición patrística (II, 215-16).⁹⁹⁹

En el plano teórico Gracián contrasta las parábolas con las fábulas y otros modos de ficción¹⁰⁰⁰, destacando en las primeras su carácter de invención de historias y sucesos imaginarios en un plano estrictamente humano y

Gracián incluye a los enigmas entre los modos de la ficción compuesta, aunque luego no los estudia aisladamente. Cfr. (II, 197), donde alude a los enigmas de Pitágoras.

⁹⁹⁷ La denominación *pintura narrada* constituye el reverso simétrico exacto de la expresión *agudeza figurada*, de la que se sirvió el autor para caracterizar a las empresas.

⁹⁹⁸ En el discurso LV Gracián presenta conjuntamente parábolas y alegorías (Cfr. II, 195) y la nota 5 a aquel discurso.

⁹⁹⁹ Se aducen diversos ejemplos.

¹⁰⁰⁰ Al igual que con otras variedades de ficción compuesta, lo hace con cierta imprecisión. Efectuada la presentación de la parábola primero como género (discurso LVI) y ahora como subgénero, y señaladas sus características, Gracián transcribe como ejemplo ilustrativo una extensa parábola de sumo interés que atribuye a San Juan Damasceno (II, 216-17). Finalizada la transcripción, Gracián hace la siguiente observación: *Pero éstas no son en rigor parábolas, sino cuentos, que por aplicación sirven a la moralidad de que se discurre* (II, 217), palabras con las que pone fin al discurso y a su estudio de las formas de ficción compuesta.

verosímil. ¹⁰⁰¹

Concluye el discurso matizándose que los dos últimos ejemplos aducidos no son estrictamente parábolas, y apelándose a la moralidad de que se ha de revestir toda forma de ficción:

Pero éstas no son en rigor parábolas, sino cuentos, que por aplicación sirven a la moralidad de que se discurre (II, 217).

¹⁰⁰¹ *En la parábola, todos los sujetos que se introducen son humanos, y en eso se distingue de la fábula; aun las virtudes o vicios de que se trata, se fingen en personas (II, 216). Se aducen dos ejemplos de San Juan Damasceno.*

DISCURSO LVIII. DE LA DOCTA ERUDICION Y DE LAS FUENTES DE QUE SE SACA.

Los discursos LVIII y LIX tienen como objeto el estudio de la erudición y su aplicación ingeniosa.¹⁰⁰² El primero de ellos es un comentario general sobre la doctrina de la erudición hecho desde la óptica del arte de ingenio, en el que se incluye un apartado sobre sus fuentes. El segundo es una nueva versión del discurso XXXIV del tratado de la agudeza simple, y en el que Gracián abordaba el estudio del duodécimo orden de conceptos, por acomodación o aplicación. Su desarrollo obedece al mismo formato que cualquier discurso del tratado primero, con su correspondiente caracterización sumaria del orden de conceptos a estudiar, seguido del habitual inventario de variantes formales.

El discurso comienza proclamando la erudición como ideal de vida:

VIVESE con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe (II, 217).¹⁰⁰³

Siguen una explicación etimológica del término y la caracterización que del mismo hace el propio Gracián:

¹⁰⁰² El estudio de la erudición correspondería al tratado IV de Agudeza y arte de ingenio, conforme a la división que proponemos en el mapa I (vid.).

¹⁰⁰³ La cita ha tenido una larga vida crítica. Sigue un extenso repertorio de definiciones de la erudición formuladas por numerosos sabios y filósofos de la antigüedad.

Denomínase, según algunos, de la oposición contra la rudeza y ignorancia; consiste en una universal noticia de dichos y de hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre, la doctrina que se declara (II, 217). ¹⁰⁰⁴

Al igual que sucede en los demás ámbitos del arte de ingenio, el ideal de variedad ha de presidir el uso y aplicación de la erudición:

No ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antiga, ya la moderna; una vez un dicho, otra un hecho; de la historia, de la poesía; que la hermosa variedad es punto de providencia (II, 218).

Como se dijo en su lugar de cada modo de agudeza simple, lo que hace propiamente ingeniosa a la erudición es su aplicación a una contingencia singular:

Especialmente se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes [. . .]. ¹⁰⁰⁵ *El ser a propósito, es gran ventaja de la autoridad (ibid.).*

Un aspecto interesante del tratamiento dado al tema es que Gracián prefiere la erudición de cosas modernas sobre las antiguas:

La erudición de cosas modernas, suele ser más picante

¹⁰⁰⁴ Siguen diversas caracterizaciones elogiosas de la erudición como copia de lugares y aderezo del discurso.

¹⁰⁰⁵ Se intercalan alusiones a Séneca y a San Pablo; del segundo se aduce un ejemplo de concepto por acomodación ingeniosa.

que la antiga y más bien oída, aunque no tan autorizada. Los dichos y hechos antiguos están muy rozados; los modernos, si sublimes, lisonjean con su novedad (ibid.). ¹⁰⁰⁶

Prosigue brevemente el elogio de la erudición como recurso ingenioso y se alude de pasada a algunas fuentes de donde extraerla (II, 218-19). ¹⁰⁰⁷

Al llegar aquí Gracián pasa a ocuparse de las numerosas de la erudición (II, 219-20). ¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁶ Recuérdese que desde el planteamiento mismo de los primeros discursos y aún en los textos preliminares, Gracián expresa la idea de que está instaurando un arte nuevo. (Cfr. respectivamente los párrafos iniciales de la dedicatoria "Al lector" y del discurso I, así como las notas 13, 14 y 15 al discurso LXIII).

¹⁰⁰⁷ *Acontece no ser el cuerpo de la obra tan perfecto como otros, pero la eminencia de la erudición le hace agradable en gran manera y que sea más versado. Vese en los gustosos Diálogos de Escalante, que tratan de arte militar, ricos de escogida y sazónada noticia. La historia con su suspensión de los sucesos, entretiene. Las comedias, épicas y otras ficciones, con sus enredados empeños, deleitan. Los discursos, si no se favorecen de la erudición, son secos, estériles y empalagan.*

Sigue un párrafo en el que se indican los requisitos ideales de la erudición aplicada (*Cuando concurren lo realzado del asunto, la agudeza de la invención y la variedad de la escogida erudición, hacen un todo muy perfecto y acepto*). Gracián cita como modelo a Antonio de Vera y Zúñiga, autor de El embajador.

¹⁰⁰⁸ He aquí el repertorio completo: la historia; sentencias y dichos de sabios, sacados de la filosofía moral y de la poesía; apotegmas, agudezas, chistes y donosidades en su ocasión; dichos heroicos; emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas; símiles; alegorías y parábolas; adagios y refranes; paradojas, problemas, enigmas y cuentos. Tras la enumeración, Gracián remite al autor del conocido Arte o instrucción y breve tratado que dice las partes que ha de tener el Predicador Evangélico, cómo componer el sermón (Granada, 1617): *Quien trató de este punto condignamente, fue el grave y elocuente orador de los reyes, el doctor Aguilar de Terrones, obispo de Tuy, en su nunca asaz*

En el párrafo final del discurso, una vez señaladas las tres funciones primordiales de la erudición ¹⁰⁰⁹, Gracián ofrece una compleja ejemplificación de citas eruditas aplicadas a un sermón religioso anónimo (II, 220-21).

celebrado y leído Tratado del modo de predicar (II, 220).

¹⁰⁰⁹ No sólo sirve la erudición para el confirmar y probar, sino para el comenzar con sublimidad y aceptación (II, 220).

DISCURSO LIX. DE LA INGENIOSA APLICACION Y USO DE LA
ERUDICION NOTICIOSA.

En lo que supone la mayor anomalía taxonómica de todo el tratado, en el presente discurso se vuelve al ámbito de la agudeza simple. Su tema es el mismo que el del discurso XXXIV.¹⁰¹⁰

*NO basta la sabia y selecta erudición; requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica (II, 221).*¹⁰¹¹

Gracián describe así el artificio de la agudeza por acomodación:

[El entendimiento] descubre luego la correspondencia y

¹⁰¹⁰ Gracián aborda el tema como si lo estuviera tratando por primera vez. Lo que tenemos delante son dos tratamientos independientes de un mismo asunto: los conceptos por acomodación. Resulta sumamente interesante, al cotejar el desarrollo de los dos discursos, ver que Gracián no incurre en ninguna contradicción.

¹⁰¹¹ La agudeza por *paridad* o *careo* es una de las cinco subdivisiones de la agudeza de correlación y conveniencia, junto a las proporciones, improporciones, semejanzas y alusiones. A su vez la correlación y conveniencia es uno de los cuatro grandes órdenes de la agudeza de arte menor (las otras tres son la agudeza de ponderación, la agudeza de raciocinación y la agudeza de invención). Cfr. el mapa del discurso III.

Se aduce ejemplo de Clemente de Alejandría.

conformidad entre los dos términos, el aplicado y el que se aplica, hácese, pues, el careo, búscase alguna correlación o consonancia entre las circunstancias o adyacentes de entrambos términos, como son causas, efectos, propiedades, contingencias y todos los demás adherentes, y en descubriéndola, sirve de fundamento y razón para la aplicación de aquel término con el sujeto (II, 221-22).

1012

Como se dijo de cada modo de agudeza simple, la circunstancia u ocasión especial es la que da pie al concepto:

Siempre la aplicación se ha de fundar en alguna circunstancia que diga paridad o semejanza en el sujeto con otra igual del término aplicado; con este fundamento asienta ingeniosamente y sale bien (II, 222). ¹⁰¹³

Se recuerda una vez más que cuanto más especial o rara sea la circunstancia, más se favorece el juego del ingenio:

Cuanto más especial es la circunstancia en que consiste la correspondencia del sujeto y término para formar la aplicación, es mayor la sutileza, y sale mejor, suele serlo

¹⁰¹² Esta caracterización es mucho más técnica y detallada que la que hace en el discurso XXXIV (II, 62).

Se aduce como ejemplo un soneto de Lupericio Leonardo de Argensola.

¹⁰¹³ En el discurso XXXIV no se hace alusión a este requisito.

Concepto de Diego de Baeza.

con la contingencia rara (II, 223). ¹⁰¹⁴

Tras la caracterización general de los conceptos por acomodación ingeniosa, se procede al habitual inventario de variantes.

Variante a) Acomodación por correspondencias múltiples (ibid.). ¹⁰¹⁵

Variante b) Acomodación ¹⁰¹⁶ de agudezas múltiples por alusión o paronomasia (ibid.). ¹⁰¹⁷

Variante c) Acomodación por semejanza (II, 223-24). ¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁴ Cfr. nota anterior. Concepto de Ovidio.

¹⁰¹⁵ Corresponde a la variante b del discurso XXXIV (Cfr. II, 62). Gracián la presenta así:

Cuando esta conformidad de circunstancias dice proporción y correspondencia agradable, bien fundada en la paridad de los extremos y sus propiedades, y aun en el nombre, es más ingeniosa la aplicación, y entonces se exprime por proporción más que por semejanza.

Sigue concepto anónimo latino con traducción castellana de Salinas del que comenta Gracián:

Es ingeniosa acomodación, que incluye muchas agudezas: las alusiones [. . .] y [. . .] la paronomasia.

¹⁰¹⁶ Recuérdese que el término es sinónimo de aplicación.

¹⁰¹⁷ En el discurso XXIV no figura ninguna variante de estas características formales. Ello se debe -conviene recalcarlo- a que Gracián opera por inducción y no por deducción. En ningún momento pretende agotar un repertorio de posibles esquemas formales abstractos, sino que anota los ejemplos que le vienen a la cabeza y que le sirven para ilustrar los mecanismos ingeniosos que estudia en cada discurso.

¹⁰¹⁸ Tampoco figura esta variedad formal en el discurso XXXIV. A partir de ahora dejamos de señalar estas discrepancias.

Así presenta Gracián lo que registramos como variante b:

En el modo formal de aplicar, hay su variedad y su especial sutileza. El ordinario y vulgar, es decir: esto es

Variante d) Acomodación por identidad y encarecimiento
(II, 224). ¹⁰¹⁹

Variante e) Aplicación ¹⁰²⁰ de circunstancias por gradación
hiperbólica y argumentación (ibid.). ¹⁰²¹

Variante f) Aplicación por desempeño de reparo de dificultad
(II, 224-25). ¹⁰²²

Variante g) Aplicación por argumento y ponderación (II,
225). ¹⁰²³

Variante h) Aplicación por contrariedad (II, 225-26). ¹⁰²⁴

*como aquello, así fue, que es como por semejanza, sin más
arte.*

¹⁰¹⁹ *La misma semejanza la transformó en identidad, y la
exprimió por encarecimiento don Luis Carrillo:*

*De la salamandra dicen
Que en el fuego viva está;
Por mi corazón lo digo,
Que a más fuego, vive más.*

¹⁰²⁰ Cfr. nota 7.

¹⁰²¹ *Para aplicar el principal término, comienza don
Luis de Góngora aplicando las circunstancias con una
extremada exageración, de suerte, que va por gradación
entrando, y de las partes arguye al todo. Sigue soneto del
autor mencionado.*

¹⁰²² *El más sutil modo de aplicar la erudición es por
reparo y desempeño, de modo que la aplicación sea la salida
de la dificultad. Epigrama latino de Jaime Falcó.*

¹⁰²³ *Por argumento y ponderación, añadiendo exceso de
parte del sujeto al término aplicado, es primor elegante
desta sutileza.*

Soneto de Luis Carrillo Sotomayor.

¹⁰²⁴ *Coincide formalmente con la variante i del discurso
XXXIV. Allí la registramos como acomodación por contrariedad
(Cfr. II, 66-68). En el presente discurso Gracián la
introduce con las siguientes palabras:*

Así como se aplica la erudición por conformidad y

Variante i) Acomodación ¹⁰²⁵ por disparidad (II, 226).

¹⁰²⁶

En este punto el discurso enlaza con el anterior, procediendo a la enumeración de nuevas fuentes de erudición. ¹⁰²⁷

Variante h) Aplicación de aplicación (II, 227-28). ¹⁰²⁸

Pone fin al discurso un comentario de Gracián sobre la diferencia entre invención y elección al hilo de la erudición y el modo de aplicarla:

Es de notar, que unas veces discurre el ingenio por invención; otras, por elección, así que no siempre se

semejanza, así al contrario, por la contrariedad y desemejanza. Es el ingenio anfibio, está siempre a las dos vertientes de conveniencia y desconveniencia. Pondera la que descubre, y discurre siempre para hallar el concepto en el un extremo o en el otro. Requiere siempre alguna conformidad, aun en este género de diversidad, entre los dos términos, el aplicado y el sujeto a quien se aplica o desplica, y es como fundamento para ponderar después la discordancia en los demás efectos.

Soneto de Juan de Arguijo.

¹⁰²⁵ La oscilación entre los dos términos sinónimos es eco del uso que hace el mismo autor.

¹⁰²⁶ *Propónese tal vez el término de la acomodación, para que no lo sea ni se imite; persuádese la diferencia y deséase la importante disparidad.*

Soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola.

¹⁰²⁷ Gracián cita la teología, la filosofía natural y moral, y los sucesos modernos, sublimes, reales y a la ocasión. Se aducen diversos ejemplos de la última categoría.

¹⁰²⁸ *Hay también aplicación de aplicación; esto es, el hecho que estaba aplicando en común se puede singularizar a una ocasión especial.*

Concepto de Hermenegildo Lastanosa -hijo del mecenas de Gracián- consistente en la aplicación de un concepto por aplicación de Alciato.

inventa; ayúdase la elección de la erudición, y aun la misma invención para llenar y para aplicar, se sirve della (II, 228).

DISCURSO LX. DE LA PERFECCION DEL ESTILO EN COMUN.

En los tres discursos siguientes se abordan cuestiones de estilística. Antes de emprender el estudio del tema, Gracián establece una estrecha dependencia entre el esfuerzo y la excelencia literaria e invoca la autoridad universal de un escogido elenco de autores.¹⁰²⁹

Conforme a la concepción graciana, el ideal de perfección estilística conlleva el dominio simultáneo de la expresión verbal y de la invención ingeniosa o, dicho de otra manera, la maestría de dos artes: la retórica y la conceptuosa:

Dos cosas hacen perfecto un estilo, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección. Conténtanse unos con sola la alma de la agudeza, sin atender a la bizarría del exprimirla, antes tienen por felicidad la facilidad del

¹⁰²⁹ SACARON a eterna luz raros autores, raras obras, con razón trabajos, porque les costaron. Escribió Cornelio Tácito, no con tinta, sino con el sudor de su valiente espíritu, más precioso que el liquor de la perla gitana desleída. No es cuerpo el de Cayo Velejo, ni el de Lucio Floro, pues que ambos son espíritus. Vive aún, y vivirá siempre, la obra de Valerio Máximo, porque escribió con alma, y su mucha viveza hace inmortal el Panegírico de Plinio. No escribió con ligera pluma Lucio Apuleyo su Metamorfosi, sino con tarda y del metal más pesado. Cada día es su día para Marcial, y lo muchos soles, que todaas las cosas deslucen, a Homero y Virgilio, los ilustran; escribieron al fin para la eternidad (II, 228)

decir, aun en la poesía (II, 228-29). ¹⁰³⁰

Establecido el principio general que gobierna el ideal de estilo, Gracián procede a enumerar los principales recursos y procedimientos conceptuosos necesarios para la consecución de dicho ideal. El fragmento que sigue es fiel expresión de la poética de nuestro autor:

Hase de procurar que las proporciones lo hermoseen, los reparos lo aviven, los misterios lo hagan preñado, las ponderaciones profundo, los encarecimientos salido, las alusiones disimulado, los empeños picante, las transmutaciones sutil, las ironías le den sal, las crisis le den hiel, las paranomasias, donaire, las sentencias gravedad, las semejanzas lo fecunden y las paridades lo realcen (II, 230). ¹⁰³¹

¹⁰³⁰ Siguen un soneto de José de Valdivielso, una reformulación metafórica del ideal conceptista del estilo según Gracián (*Son las voces, lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto* [II, 229]), una denodada defensa del uso de agudezas en la expresión literaria y una tercera repetición de la noción de que para alcanzar la perfección estilística se requiere la concurrencia del ornato retórico y la sutileza del pensar (*Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza, mas cuando se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal* [II, 229]).

Ilustra la última aseveración un soneto de Luis Carrillo Sotomayor.

¹⁰³¹ En todo momento, y el fragmento precedente lo refleja muy adecuadamente, Gracián tiene presente el principio de la variedad. Otro importante principio, que formula a continuación, es el de la sensatez: *Pero todo esto con un grano de acierto; que todo lo sazona la cordura. Puédese decir de los conceptos lo que de las figuras*

La consecución de un buen estilo exige añadir a los ideales de variedad y cordura, un tercer criterio, el del decoro y la propiedad, al que Gracián se refiere mediante el término

decencia.¹⁰³² Cada formalidad literaria tiene un estilo que le es propio, tanto en prosa como en poesía.¹⁰³³

Se detalla a continuación qué clase de agudezas y tropos conviene a tres tipos de composiciones poéticas. Gracián se ocupa del romance¹⁰³⁴, la quintilla¹⁰³⁵ y el

retóricas: ni todo el cielo es estrellas, ni todo el cielo es vacío; sirven estos como de fondos, para que campeen más los altos de aquéllas, y alternan las sombras, para que brillen más las luces (ibid.)

Sigue un concepto ilustrativo de Apuleyo (II, 230-31).

¹⁰³² *Decencia. Vale también adorno, lucimiento, parte correspondiente al nacimiento u dignidad de alguna persona, que se funda en galas, familia y otras cosas. Lat. Ornatum, u. s. Decorum. (Aut.)*

¹⁰³³ *Son también muy diferentes unos de otros en la decencia, porque el que es nacido para un epigrama, no es decente para un sermón. Tienen sus engastes los pensamientos, y no se deben barajar las crisis y ponderaciones de un grave historiador con los encarecimientos y paronomasias de un poeta. Pide muy diferentes pensamientos, y aun palabras, una carta familiar que una oración; ni merece ser asunto principal de un sermón el concepto que es brillante para un soneto. En el mismo verso se han de acomodar con distinción (II, 231).*

Sigue soneto del fraile carmelita Jerónimo de San José

¹⁰³⁴ *El romance quiere conceptos galantes más que profundos; figuras retóricas, más de la palabra que de la sentencia; estilo florido y bizarro (II, 232).*

¹⁰³⁵ *Las quintillas piden cada una un concepto más que mediano; las sentencias las realzan mucho (ibid.)*

Ejemplo ilustrativo de Francisco Tárrega.

soneto. ¹⁰³⁶

La parte final del discurso se ocupa del uso de adjetivos y verbos como recursos estilísticos. Con respecto a los primeros, Gracián primero resalta su importancia:

Los adjuntos y epítetos son gran parte del aliño del estilo, circunstancias de agudeza, y aun cifras; solo la eminencia en esta parte, pudo dar crédito de ingeniosa elocuencia (II, 233). ¹⁰³⁷

Precisamente por su peso y valor, han de usarse con cautela:

No han de ser continos ni comunes, sino significativos y selectos, porque en epíteto se cifra tal vez el concepto, una alusión o una crisi, y hállanse algunos tan relevantes que pasan los términos de su esfera. El estilo lacónico los tiene desterrados en primera ley de atender a la intensión, no a la extensión (ibid.). ¹⁰³⁸

Para nuestro principal teórico del conceptismo, el centro de gravedad de la expresión literaria ha de ser el verbo:

¹⁰³⁶ *El soneto corresponde al epigrama latino, y así requiere variedad; si es heroico, pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y grave* (ibid.)

Siguen un ejemplo de Garcilaso de la Vega y un breve comentario sobre el uso de gracias y donaires.

¹⁰³⁷ Encarece aquí Gracián el uso modélico que de los adjetivos hacía Bartolomé Leonardo de Argensola, de quien cita una rima.

¹⁰³⁸ Sigue un dístico en latín sin traducción.

El nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo [. . .] ¹⁰³⁹ Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene; verbos con fondo, donde se engolfe la atención, donde tenga en qué cebarse la comprensión (II, 234). ¹⁰⁴⁰

Concluye el discurso indicando que los conceptos han de someterse irremediabilmente a las leyes de la variedad y el uso. ¹⁰⁴¹

¹⁰³⁹ Se intercala un soneto ilustrativo de Diego de Sayas Ortubia

¹⁰⁴⁰ Gracián piensa que el verbo es vehículo adecuado y suficiente para la expresión sutil:

Hace animado el verbo la translación, que cuesta, la alusión, crisi, ponderación y otras semejantes perfecciones, que con aumento de sutileza fecundan y redoblan la significación. Elige el verbo entre mil Cornelio Tácito; no se casa con cualquiera Valerio, y con los muchos borrones iluminaron Virgilio y Marcial sus eternas obras. Digo intensión del verbo, porque hay grados de propiedad en el significar; exageran unos, al contrario, otros escasamente apuntan, y hase de hablar a la ocasión (II, 234-35).

¹⁰⁴¹ *Por raros, por superlativos que sean los conceptos, si no tienen estrella suelen malograrse, que esto de ventura es achaque trascendente. ¿Qué diré del uso? Que corren unos en un tiempo y arrincónanse otros, y vuelven estos a tener vez, porque no hay cosa nueva para el sol; florecieron un tiempo las alegorías, y poco ha estaban muy validas las semejanzas. Hoy triunfan los misterios y reparos. Importa mucho el pensar al uso, no menos que la gala del ingenio: para mi gusto, la agradable alternación, la hermosa variedad, que si per tropo variar natura é bella, mucho más el Arte (II, 235).*

DISCURSO LXI. DE LA VARIEDAD DE LOS ESTILOS.

El segundo de los tres discursos dedicados al estudio del estilo ¹⁰⁴² comienza reduciendo a dos las variedades fundamentales:

DESCENDIENDO a los estilos en su hermosa variedad, dos son los capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia: asiático y lacónico, según la autoridad (II, 235-36).

En opinión de Gracián los dos son igualmente válidos:

Yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión (II, 236). ¹⁰⁴³

Lo esencial es que sean agudos:

Uno y otro estilo han de tener alma conceptuosa, participando del ingenio su inmortalidad. No hay autor de los célebres y príncipes que no tenga alguna especial eminencia de agudeza (ibid.)

La parte principal del discurso consiste en un extenso comentario textual sobre el cultivo de diversos recursos

¹⁰⁴² Conforme a la distribución que proponemos en el mapa I, esta zona de Agudeza y arte de ingenio, correspondería al tratado V. Cfr. dicho mapa y el segundo segmento del subtítulo general de la obra: *Auméntala el mismo autor en esta segunda impresión con un tratado de los estilos, su propiedad, ideas del bien hablar, con el arte de erudición y modo de aplicarla, crisis de los autores y noticias de libros (I, 47).* Subrayado nuestro.

¹⁰⁴³ A las distintas disciplinas les competen estilos distintos: *El dilatado es propio de oradores; el ajustado, de filósofos morales. Los historiadores se bandean (ibid.)*

conceptuosos que caracterizan el estilo de algunos autores de la latinidad. Gracián resalta el uso de las crisis en Tácito (II, 236-37) ¹⁰⁴⁴, de las ponderaciones juiciosas en Valerio Máximo (II, 237-38) ¹⁰⁴⁵; de misterios y reparos en Lucio Floro ¹⁰⁴⁶ (II, 239-40); de los conceptos por correspondencia y proporción en Cayo Velejo Patérculo (II, 240) ¹⁰⁴⁷; y de una diversidad de procedimientos ingeniosos en Cicerón (II, 240-41) ¹⁰⁴⁸, Séneca (II, 241-42) ¹⁰⁴⁹ y

¹⁰⁴⁴ *Cornelio Tácito, aquel que significa otro tanto más de lo que dice, se extremó en las apetitosas crisis, examinando las intenciones y descubriendo el más disimulado artificio.*

Gracián comenta detenidamente diversas muestras de los Anales.

¹⁰⁴⁵ *Los nueve libros de Valerio Máximo, sin duda que se los dieron ya limados y perfectos las nueve cultas Piérides, fue al contrario, eminente en las ponderaciones juiciosas, gran apreciador de los hechos y dichos heroicos. De estilo también puntual, y aunque excede en una, no por eso olvida las demás agudezas (II, 237-38).*

Se examinan fragmentos de Factorum et dictorum memorabilium libri.

¹⁰⁴⁶ Así presenta a este autor Gracián en II, 238: *Lucio Floro, cuyo nombre alude a que la primavera, sobre el jardín de sus cuatro libros, vertió la copia de tantas flores y frutos de agudezas, se aventajó en la profundidad de los misterios y en la valentía de los reparos.*

Gracián examina diversos episodios históricos en las páginas siguientes.

¹⁰⁴⁷ Autor frecuentemente citado en la Agudeza. Dice aquí de él Gracián: *No fueron más de dos los libros de Cayo Velejo Patérculo, para que fuesen el non plus ultra de la agudeza, del aliño y de la elocuencia. Su eminencia consiste en la mayor beldad del ingenio, que son los conceptos de correspondencia y proporción*

¹⁰⁴⁸ *El padre de la elocuencia, Marco Tulio Cicerón, aquél que magnificó tanto a Roma con su lengua como Cipión con su brazo, tiene también eminente lugar entre los ingeniosos y agudos, aunque como orador se templaba y como*

Marcial (II, 242). ¹⁰⁵⁰

Se complementa la enumeración anterior con una sucinta alusión a algunos autores del siglo de Gracián ¹⁰⁵¹ y se cierra el discurso con un apóstrofe en el que se exhorta a los jóvenes a que cultiven la imitación de los grandes maestros de la prosa clásica latina:

¡Oh, tú, cualquiera que aspiras a la inmortalidad con la agudeza y cultura de tus obras, procura de censurar como Tácito, ponderar como Valerio, reparar como Floro, proporcionar como Patérculo, aludir como Tulio, sentenciar como Séneca, y todo como Plinio (ibid.).

filósofo ejercitaba más el juicio que el ingenio. En todo género de agudeza fue excelente (II, 240).

Se comentan cuatro fragmentos oratorios.

¹⁰⁴⁹ El comentario sobre este autor es sumamente breve: *Séneca fue un oráculo sentencioso. El Panegírico de Plinio a Trajano, es una prodigiosa lisonja del ingenio, y una breve praxi de toda esta arte conceptuosa (II, 241).*

¹⁰⁵⁰ Del autor más citado de la Agudeza se limita a decir ahora: *Entre los poetas, Marcial fue tan agudo universal, que las musas, leídos sus catorce libros, en lugar del vulgar Finis pusieron Fénix.*

¹⁰⁵¹ Se trata de Juan Rufo, Antonio Hurtado de Mendoza, Luis de Góngora, Diego López de Andrade y Diego de Baeza.

DISCURSO LXII. IDEAS DE HABLAR BIEN.

El planteamiento inicial del discurso es muy semejante al del anterior: tras reducir a dos los modos estilísticos primordiales ¹⁰⁵², Gracián los caracteriza antagónicamente ¹⁰⁵³ para, a continuación, hacer profesión de eclecticismo. ¹⁰⁵⁴

Antes de ocuparse de los dos estilos, el autor advierte de los peligros inherentes al cultivo excesivo del ornato:

Nótese, con toda advertencia, que hay un estilo culto bastardo y aparente, que pone la mira en sólo la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza (ibid.).

¹⁰⁵² Allí se trataba de los estilos ático y asiático, aquí del natural y el artificial.

¹⁰⁵³ *OTROS dos géneros de estilo hay célebres, muy altercados de los valientes gustos, y son el natural y el artificial; aquel, liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto y terso; éste pulido, limado, con estuido y atención; aquél claro, éste dificultoso. Aquél, dicen sus valedores, es el propio, grave, decente; en él hablamos de veras, con él hablamos a los príncipes y personaje autorizados; él es eficaz para persuadir, y así muy propio de oradores, y más cristianos; es substancial, verdadero, y así el más apto para el fin del hable, que es darnos a entender. El artificioso, dicen sus secuaces, es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta y basta; es sublime, y así más digno de los grandes ingenios; más agradable, porque junta lo dulce con lo útil, como lo han platicado todos los varones ingeniosos y elocuentes (II, 242-43).*

¹⁰⁵⁴ *Pero cada uno en su sazón y todo con cordura (II, 243). En el discurso anterior escribía: Yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión (Cfr. II, 236).*

La aclaración anterior le lleva a discernir entre el ornato verbal y el intelectual:

Ornato hay en la retórica para las palabras, es verdad, pero más principal para el sentido, que llaman tropos y figuras de sentencias. Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo (ibid.). ¹⁰⁵⁵

Sigue una caracterización elogiosa del estilo natural:

Es el estilo natural, como el pan, que nunca enfada: gústase más dél que del violento, por lo verdadero y claro, ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias (II, 244).

El más excelso cultivador de este estilo es, para Gracián, el autor del Guzmán de Alfarache:

Por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más clásico español (ibid.). ¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁵ Cfr. II, 229: *Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir.*

Como modelo de estilo conceptuoso se citan las cartas de Antonio Pérez. Gracián transcribe una, diciendo que en ella se cumple el ideal proclamado por Horacio en su Epistola ad Pisones de la que reproduce en latín los versos 60-62 y 70-72.

¹⁰⁵⁶ El silencio de Gracián sobre Cervantes desafía todo intento de exégesis.

Después de transcribir un fragmento de la historia de Ozmín y Daraja, Gracián vuelve a deshacerse en elogios del estilo natural, diciendo:

¿Qué cultura que llegue a la elocuencia natural? En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte, ha de ser huir del arte y afectación (II, 245).

El representante modélico del estilo natural en poesía es, para Gracián, Garcilaso de la Vega, de quien transcribe el soneto que comienza con el verso

El estilo natural admite grados y matices:

En este mismo género de estilo natural, hay también su latitud; uno más realzado que otro, o por más erudición o por más preñez de agudeza, y también por más elocuencia natural (II, 246). ¹⁰⁵⁷

Comentado e ilustrado el estilo natural, el discurso se ocupa del llamado estilo medio:

Hay uno como medio entre los estilos natural y culto, que ni del todo se descuida, ni del todo se remonta, de frase substancial y llena (II, 247). ¹⁰⁵⁸

En último término Gracián dirige su atención al estilo artificial:

Pero vengamos ya al estilo aliñado, que tiene más de

Hermosas Ninfas, que en el río metidas

(II, 246)

¹⁰⁵⁷ Siguen como muestras excelsas del estilo natural un fragmento en prosa de El Gobernador Cristiano del padre Juan Márquez, y un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, uno de los autores predilectos de Gracián.

¹⁰⁵⁸ Como muestras de este estilo se transcriben dos extensas muestras en prosa de Antonio de Fuenmayor y Antonio de Vera y Zúñiga. Al final de la segunda, Gracián apela por segunda vez en el discurso a la autoridad de Horacio, de cuya Epístola ad Pisones transcribe los versos 114-118.

Tras estos ejemplos, Gracián cita a varios historiadores contemporáneos suyos que cultivaron distintos modos del estilo medio. La muestra incluye a Luis de Babia, Luis Cabrera, Girolamo de Franci Conestaggio, Pierre Mathieu, y Virgilio Malvezzi.

A manera de conclusión sobre este estilo, Gracián escribe:

Este modo enseña más que deleita; en cada cláusula encierra un alma, por eso requiere viva atención; excede al estilo culto, porqu lo que éste pone en agudeza, aquél en la profundidad (II, 251).

ingenio que de juicio, atiende a la frase relevante, al modo de decir florido (II, 251).

En opinión del autor, los representantes más excelsos de este estilo son, en poesía Góngora ¹⁰⁵⁹ y en prosa Paravicino ¹⁰⁶⁰. En el párrafo final del discurso también se menciona elogiosamente a Diego López de Andrade y al doctor don Francisco Filhol.

¹⁰⁵⁹ *Fue Fénix dél, no tanto por primero, pues ya en el latín Apuleyo y en el español don Luis Carrillo lo platicaron, cuanto porque lo remató a su mayor punto don Luis de Góngora, especialmente en su Polifemo y Soledades (ibid.).*

Tanto en el caso de Góngora como en el de Paravicino, de quien hablará a continuación, Gracián elogia sin cortapisas a los maestros, atacando los excesos de sus seguidores.

¹⁰⁶⁰ *En la prosa fue igual suyo el agradable Hortensio: juntó lo ingenioso del pensar con lo bizarro del decir; es más admirable que imitable* (II, 252).

Sigue muestra de un sermón sacro de este autor (II, 252-53).

DISCURSO LXIII. DE LAS CUATRO CAUSAS DE LA AGUDEZA.

El último discurso del tratado ¹⁰⁶¹, es una caracterización general del ingenio desde cuatro importantes perspectivas. ¹⁰⁶² Gracián somete a examen la agudeza ¹⁰⁶³ en relación con cuatro instancias ¹⁰⁶⁴ a las que denomina, respectivamente, *ingenio, materia, ejemplar y arte*. El discurso en primer lugar procede a enumerarlas:

LA cognición de un sujeto por sus causas, es cognición perfecta; cuatro se le hallan a la agudeza, que cuadran su perfección, el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte (II, 253-54).

La primera perspectiva desde la que Gracián aborda el examen de la agudeza es de índole subjetiva, es decir, se estudia la agudeza desde la óptica de la facultad del

¹⁰⁶¹ Conforme a la distribución que proponemos en el mapa I, el último discurso de Agudeza y arte de ingenio sería el sexto y último de los tratados que contiene la obra.

¹⁰⁶² Como se indica en el párrafo inaugural, Gracián busca el conocimiento completo de la agudeza o, conforme a la expresión que utiliza él mismo, su *cognición perfecta*.

¹⁰⁶³ Sin distinguir entre la simple y la compuesta. Aunque se ha señalado suficientemente, conviene, en el presente contexto, volver a advertir sobre el valor polisémico del vocablo *agudeza*. Unas veces es sinónimo de *ingenio* y otras de *concepto*.

¹⁰⁶⁴ Gracián emplea el término *causa*, pero el desarrollo del discurso permite ver que su uso no es claro. En rigor, de las cuatro instancias que enumera el discurso, el vocablo sólo se podría aplicar correctamente al *ingenio*, en tanto que facultad generadora de agudezas.

ingenio, una de las potencias anímicas de que está dotado el ser humano ¹⁰⁶⁵ como ente creador y sujeto de conocimiento. Se trata de la más importante de las cuatro perspectivas desde las que se estudia la agudeza en este discurso. Gracián le aplica la denominación lógica de *causa eficiente*, haciendo alusión al hecho de que el ingenio es la facultad generadora de las agudezas. Las agudezas o conceptos son el resultado concreto de la actividad de la potencia superior del entendimiento:

Es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas (II, 254).

Al estudiar desde esta perspectiva el ingenio, se subraya su capacidad para generar conceptos en interacción con las otras tres causas de la agudeza.

Ayudado de las demás [causas], intenta excesos y consigue prodigios, mucho mejor si fuere inventivo y fecundo ¹⁰⁶⁶; *es perene manantial de conceptos y un contino mineral de sutilezas* (ibid.) .

Al comentar la relación entre las facultades del juicio y el ingenio, Gracián recuerda la opinión común de que son capacidades que se contrarrestan: a mayor ingenio menor juicio y viceversa:

¹⁰⁶⁵ La concepción psicológica del hombre que se refleja en Agudeza es la de la tradición aristotélico-tomista.

¹⁰⁶⁶ Al igual que hay entendimientos mejor o peor dotados, también hay ingenios más o menos activos y poderosos.

Dicen que naturaleza hurtó al juicio todo lo que aventajó el ingenio, en que se funda aquella paradoja de Séneca, que todo ingenio grande tiene un grado de demencia (ibid.).

El fragmento siguiente establece su relación con el ámbito de las percepciones ¹⁰⁶⁷, así como con otras facultades e instancias anímicas:

Suele estar de día y tener vez, de modo que él mismo se desconoce; altérase con las extrínsecas y aun materiales impresiones; vive a los confines del afecto, a la raya de la voluntad y es mal avecindado de las pasiones (ibid.).

El ingenio varía conforme a la evolución biológica del hombre:

Depende también de la edad; niñea y caduca con ella; su extremado vigor está en el medio; hasta los sesenta años es el crecer, desde allí adelante, ya flaquea, y conócese bien en las obras de los más grandes hombres; hasta los cuarente años no está del todo hecho, y aunque a veces más picante, pero no tan sazizando, que es gran perfección la madurez; de modo que su florecer son veinte años, y si pareciere poco, sean treinta (ibid.).

Después de examinar el ingenio en tanto que facultad, Gracián aborda la cuestión tangencial de si es preferible un

¹⁰⁶⁷ Con respecto a estímulos sensoriales (externos) o psicológicos (internos).

ingenio rápido y espontáneo o uno más profundo y sosegado.

1068

Caracterizada la agudeza desde la perspectiva del sujeto, Gracián hace otro tanto desde el punto de vista del objeto, es decir, en relación con la *res extensa*. Se enlaza aquí con cuestiones abordadas al principio del tratado, cuando Gracián expuso el proceso de formación de conceptos. 1069

Es decir, lo que Gracián considera segunda causa de la agudeza, a la que denomina *materia*, es la *sutileza objetiva*, tantas veces aludida en el tratado. He aquí la

1068 Para abordar el asunto, se sirve una vez más del formato de una *disputatio retórica*. Pese a que nada más formular la cuestión, Gracián señala que se trata de dos tipos de ingenio distintos y que ninguno aventaja al otro, es mucho más extensa y entusiasta la caracterización que hace del ingenio pronto, pues, como él mismo recuerda, está en la naturaleza de lo ingenioso el ser veloz:

Es el águila reina del aire por la presteza, y el león de la campaña por su agilidad; van juntos en la luz de la prontitud del comunicarse y del lucimiento; siempre está al canto de la actualidad, que sólo tiene de potencia lo lo poderoso. Toda presteza es dichosa; en el ingenio sale más bien; consiste esta prontitud ya en el natural vigor del ingenio, ya en la copia de las especies, y más en la facilidad del usarlas (II, 254-55).

1069 Cfr. lo que dijimos en la nota 11 a aquel discurso:

Primero tiene lugar la aprehensión intelectual de una realidad objetiva por parte de un sujeto. Los objetos de la res extensa y las relaciones que se dan entre los mismo preexisten a su intelección por parte del sujeto. Gracián llama sutileza objetiva a la preexistencia de estas relaciones [. . .] por parte del ingenio.

Cfr. también la nota 4 al discurso LII:

La sutileza ha de ser objetiva, y ello se alcanza en virtud de la concurrencia de una circunstancia especial. Si ello no se diere, los conceptos serían fingidos, y por lo tanto no cabría calificarlos de ingeniosos (quedarían sin apoyo de sutileza).

caracterización que hace ahora de ella el autor:

La materia es el fundamento del discurrir; ella da pie a la sutileza. Están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas, especialmente los misterios, reparos, crisis, si se obró con ellas; llega, y levanta la caza el ingenio (II, 255).

Gracián hace una importante puntualización sobre la interacción entre las dos primeras causas de la agudeza, o más precisamente, entre el sujeto (*ingenio*) y el objeto (*materia*) del proceso intelectual ingenioso:

Hay unas materias tan copiosas como otras estériles, pero ninguna lo es tanto que una buena inventiva no halle en qué hacer presa, o por conformidad o por desconveniencia, echando sus puntas del careo (II, 255).

El papel del sujeto es determinante, y entraña una doble dimensión, estética y ética:¹⁰⁷⁰

Aquí tiene gran parte la elección; ya que se ha de discurrir, sea en cosas sublimes, que puedan salir a la luz los asuntos, y no que la vileza de la materia avergüence los primores del artificio. Ni todo ha de ser jocoso, ni todo amoroso, que tantos sonetos a un asunto liviano, más sentidos que entendidos, en el mismo Petrarca, en el mismo Herrera, empalagan (ibid.).

La tercera instancia que Gracián explora en relación

¹⁰⁷⁰ La caracterización que sigue adelanta la tercera perspectiva desde la que Gracián examina la agudeza, que es la de la moral.

con la agudeza responde a la denominación de *ejemplar*. El autor se ocupa de lo que considera tercera causa de la agudeza con cierto detenimiento. El *ejemplar* guarda una estrecha relación con el carácter docente y edificante que ha de tener el cultivo del ingenio, según lo entiende Gracián. Ello le lleva directamente a abordar la cuestión de la *imitatio*:

Hallámonos en la tercera causa de la agudeza, que es la ejemplar. La enseñanza más fácil y eficaz, es por imitación; pero hanse de proponer las mejores ideas en cualquier empleo del ingenio; gran felicidad conocer los primero autores en su clase, y más los modernos, que no están aun purificados del tiempo, ni han pasado por la censura de un juicioso Quintiliano (ibid.). ¹⁰⁷¹

Gracián dedica un breve párrafo a lo que denomina

¹⁰⁷¹ A continuación Gracián se refiere al carácter crítico de Agudeza y arte de ingenio:

Los varones eminentes en la agudeza van en parte calificados en estos discursos, a prueba de sus citados concetos; faltarán algunos, de los agudos, pocos, por no haberlos podido alcanzar a las manos, como el sentencioso e ingenioso portugués Sá [. . . .]. Otros se dejan, y aun de los celebrados por divinos, porque confieso, que aunque les he hecho anatomía del alma, jamás la pude hallar (II, 256).

Como remate de estas palabras se ofrece un soneto del infante don Carlos, hermano de Felipe IV, última muestra de concepto del tratado.

Siendo Agudeza y arte e ingenio un texto sumamente representativo del paso histórico de la *imitatio* a la *inventio*, no ha de extrañar que Gracián, al ocuparse de la primera, sea crítico con ella:

Suele faltarle de eminencia a la imitación, lo que alcanza de facilidad (ibid.).

Cierra el comentario una referencia a Os Lusíadas como digna imitación de la Eneida.

cuarta causa de la agudeza: el arte. Se está refiriendo, no es necesario decirlo, al arte de ingenio. El tratado se cierra volviendo sobre la idea que lo abrió: el discurso primero anunciaba que el propósito de la obra era dotar a la potencia superior del entendimiento, por primera vez en la historia, de un arte que la reglamentara.¹⁰⁷² El párrafo con que se clausura Agudeza y arte de ingenio deja constancia de que la labor se ha cumplido:

*Es el arte cuarta y moderna causa de la sutileza. Celebre la poesía la fuente de su monte, blasone la agudeza la fuente de su mente*¹⁰⁷³. *Corone al juicio el arte de prudencia, lauree al ingenio el arte de agudeza. Si toda arte, si toda ciencia que tiende a perficionar actos del entendimiento es noble, la que aspira a realizar el más remontado y sutil bien, merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del conceto y agudeza* (II, 257).¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷² Cfr. (I, 47-49): *Hallaron los antiguos metodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza [. . .] pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. Armase con reglas un silogismo; fórjese, pues, con ellas un concepto. Mendiga dirección todo artificio, cuanto más el que consiste en sutileza del ingenio.*

¹⁰⁷³ Incluso se vuelve a servir de la misma imagería. Cfr. (I, 46): *Pudiera haber dado a este volumen la forma de alguna alegoría [. . .] erigiendo un nuevo monte de la mente.*

¹⁰⁷⁴ Cfr. la dedicatoria "Al lector":
He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el Arte de prudencia: este dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aun no llegan a vislumbres:

EPILOGO A MODO DE CONCLUSION

Lejos de haber disminuido o entrado en una fase de estancamiento, la obra y la figura de Baltasar Gracián siguen acaparando la atención de filósofos y filólogos. El temple de su legado está en perfecta sintonía con el pensamiento de crisis que caracteriza este final de siglo y de milenio. Su dimensión como teórico de la literatura, máximamente ejemplificada en la obra aquí analizada, sigue ocupando el centro de la atención de críticos y estudiosos. Al poner punto final a un trabajo que me ha llevado cinco años de estudio y que ha atravesado por numerosas fases, veo con claridad cómo la labor que me tracé al principio impuso su lógica interna y a través de ella el método de trabajo a seguir. La tarea a desempeñar entrañaba dos aspectos, el primero y primordial sacar a la luz todas las taxonomías del tratado, sin quitar, añadir, enmendar ni interpretar. Mi trabajo ha consistido en aclarar y exponer lo que el tratado ocultaba tras un sinfín de dificultades características del modo expositivo del autor, maestro profeso del arte de la intención cifrada. No en vano escribió: "Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir".¹⁰⁷¹ Donde hay inconsistencias o anomalías menores, quedan señaladas y constatadas conforme figuran en el texto.

Al dar comienzo a mi labor, muchas veces me preguntaba

¹⁰⁷¹ Oráculo Manual, XXV.

si Gracián sería coherente con la enormidad de su empeño e intención hasta el final. Terminado el escrutinio microtextual, mi asombro ante la solidez y firmeza del edificio teórico de la Agudeza no han hecho sino aumentar. La modernidad y audacia del texto corren paralelas a su carácter único. Como bien señalara Curtius hace casi medio siglo, Gracián y su Agudeza son una aportación sin par en la historia de la literatura europea del siglo XVII. Como ponen de relieve los numerosos trabajos dedicados al estudio de su obra, su proyección histórica sigue vigente y en aumento, confiriéndole valor profético a la máxima XX de su Oráculo: "Lleva una ventaja lo sabio, que es eterno; y si éste no es su siglo, muchos otros lo serán".

La segunda dimensión de mi trabajo, cómo operan los mecanismos conceptuales, se halla subsumida en la primera, más pendiente del seguimiento y clasificación de los órdenes de concepto. Dejo para un trabajo futuro una recapitulación ordenada de dichos mecanismos, que habré de sacar de las numerosas notas explicativas que ahora ofrezco, así como de los mapas y el apéndice que complementan el trabajo.

MAPA UNO

Mapa general del tratado

Los seis tratados de Agudeza y arte de ingenio.

- I. *Tratado de la agudeza simple*
 (disursos I a L). ¹⁰⁷²
- II. *Tratado de la agudeza compuesta*
 (disursos LI a LVII).
- III. *Tratado sobre la ficción*
 (disursos LV a LVII). ¹⁰⁷³
- IV. *Tratado sobre la erudición*
 (disursos LVIII a LIX). ¹⁰⁷⁴
- V. *Tratado sobre el estilo*
 (disursos LX a LXII).
- VI. *Tratado sobre el ingenio*
 (discurso LXIII).

¹⁰⁷² Hay que añadir el discurso LIX, que es una reescritura del discurso XXXIV.

¹⁰⁷³ Se trata de las ficciones compuestas. La agudeza simple por ficción es uno más de los múltiples modos de agudeza incompleja, y se estudia en el tratado I.

¹⁰⁷⁴ Ya se indicó que el discurso LIX es una reescritura del discurso XXXIV.

MAPA DOS

Ordenes o modos de la agudeza simple.

1. Correspondencias y proporciones. 1075
2. Reparos. 1076
3. Semejanzas. 1077
4. Paridades (careos). 1078
5. Transmutaciones. 1079
6. Encarecimientos (exageraciones). 1080

1075 Comprende proporciones e improporciones.

¹⁰⁷⁶ Comprende misterios, reparos y contrariedades.

1077 Comprende: a) semejanzas incomplejas
 misteriosa, b) semejanzas mixtas de ponderación
 dificultad o reparo
 sentencia c) semejanzas mixtas de argumento o
 semejanza y d) desemejanzas (conceptos mixtos de
 contrariedad)

1078 Comprende a) careos incomplejos
ayudados b) careos condicionales, fingidos o
c) acomodaciones de texto antiguo
d) aplicaciones eruditas

¹⁰⁷⁹ Comprende transposiciones, retorsiones y correcciones.

1080 Comprende a) encarecimientos incomplejos
b) encarecimientos condicionales, fingidos o ayudados
c) mixtos de encarecimiento y ponderación
juiciosa, crítica o sentenciosa.

7. Paradojas. 1081
 8. Crisis. 1082
 9. Sentencias. 1083
 10. Agudezas nominales.
 11. Agudezas verbales.
 12. Acomodaciones. 1084
 13. Ficciones. 1085
 14. Argumentos.
 15. Problemas y enigmas. 1086
 16. Conceptos por afección. 1087
 17. Conceptos por discontinuidad. 1088
 18. Desempeños. 1089
 19. Acciones ingeniosas.
-

1081 Comprende paradojas simples, disonantes y contradictorias.

1082 Comprende crisis maliciosas, irrisorias y juiciosas.

1083 Comprende sentencias incomplejas, heroicas, sublimes y prudenciales.

1084 En rigor, son subespecie de paridad. Podría omitirse este orden en la clasificación. Optamos por reservarle espacio propio, por fidelidad a la exposición que hace el autor en Agudeza. Cfr. nota 33 del mapa del tratado primero.

1085 Se trata de ficciones incomplejas.

1086 Comprende, además de los problemas y los enigmas, las respuestas ingeniosas.

1087 Cfr. nota 42 del mapa del tratado primero.

1088 Comprende suspensiones, dubitaciones y reflexiones.

1089 Comprende desempeños en el dicho y en el hecho.

20. Apodos.

21. Alusiones.

22. Conceptos misceláneos. ¹⁰⁹⁰

¹⁰⁹⁰ Cfr. nota 51 del mapa del tratado primero.

MAPA TRES

MAPA DEL DISCURSO III

CLASIFICACIONES Y DIVISIONES DE LA AGUDEZA

1. distinción por esencias y accidentes.
2. agudeza de perspicacia y agudeza de artificio.
3. La agudeza de artificio se subdivide en
 - 3.1. Agudeza de concepto.
 - 3.2. Agudeza verbal. ¹⁰⁹¹
 - 3.3. Agudeza de acción. ¹⁰⁹²
4. Entre los mismos extremos del concepto.
 - 4.1. Agudeza por correspondencia y conformidad.

¹⁰⁹¹ Discursos XXXII-XXXIII.

¹⁰⁹² Se aísla su estudio en los discursos XLV y XLVII. Como procedimiento subsidiario, figura como variante de numerosos modos de concepto.

4.2. Agudeza por contrariedad y discordancia.

5. Agudezas pura y mixta.

5.1. Agudeza pura (una sola clase de concepto).

5.2. Agudeza mixta (dos o tres modos de sutileza).

6. Agudeza de arte mayor y de arte menor.

6.1. De artificio menor (incompleja)

6.2. De artificio mayor (compuesta)

7. Divisiones de la agudeza de arte menor.

7.1. De correlación y conveniencia.

7.1.1. Proporciones. ¹⁰⁹³

7.1.2. Improproporciones. ¹⁰⁹⁴

7.1.3. Semejanzas. ¹⁰⁹⁵

7.1.4. Paridades. ¹⁰⁹⁶

7.1.5. Alusiones. ¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹³ Discurso IV.

¹⁰⁹⁴ Discurso V.

¹⁰⁹⁵ Discursos IX, X y XI.

¹⁰⁹⁶ Discursos XIV-XV-XVI.

Paridad es sinónimo de *careo*. El discurso XXXIV y la versión del mismo que se reformula en el discurso LIX corresponden a esta ubicación.

¹⁰⁹⁷ Discurso XLIX.

7.2. De ponderación.

- 7.2.1. Crisis. 1098
- 7.2.3. Paradojas. 1099
- 7.2.4. Exageraciones. 1100
- 7.2.5. Sentencias. 1101
- 7.2.6. Desempeños. 1102

7.3. De raciocinación.

- 7.3.1. Misterios. 1103
- 7.3.2. Reparos. 1104
- 7.3.3. Ilaciones. 1105
- 7.3.4. Pruebas.

7.4. De invención.

- 7.4.1. Ficciones. 1106
- 7.4.2. Estratagemas.

1098 Discursos XXVI, XXVII y XXVIII.

1099 Discursos XXIII y XXIV.

1100 Discursos XIX, XX, XXI y XXII.

1101 Discursos XXIX, XXX y XLIII.

1102 Discursos XLV y XLVI.

1103 Discurso VI.

1104 Discursos VII y VIII.

Los misterios y los reparos de dificultad y contradicción son también ponderaciones.

1105 Discurso XXXVIII.

1106 Discurso XXXV.

7.4.3. Invenciones en acción ¹¹⁰⁷

7.4.4. Invenciones en dicho. ¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁷ Discurso XLVII.

¹¹⁰⁸ Discurso XLVII. Se deben añadir los conceptos por transmutación: transposiciones (discurso XVII) y retorsiones (discurso XVIII).

MAPA CUATRO
MAPA DEL TRATADO PRIMERO
Contenido de los discursos

0. DISCURSOS INTRODUCTORIOS.

I. Presentación del arte de ingenio.

II. Naturaleza del concepto.

III. Clasificaciones y divisiones de la agudeza. ¹¹⁰⁹

1. PRIMER ORDEN DE CONCEPTOS: POR CORRESPONDENCIA Y
PROPORCION

Subespecie: correlación y conveniencia ¹¹¹⁰

IV. proporciones ¹¹¹¹

V. improporciones ¹¹¹²

¹¹⁰⁹ Vid. mapa del discurso III.

¹¹¹⁰ Epígrafe (7.1)

Cuando sea factible, ubicaré los distintos órdenes y modos de concepto conforme a las clasificaciones establecidas por Gracián en el discurso III.

¹¹¹¹ (7.1.1)

¹¹¹² (7.1.2)

2. SEGUNDO ORDEN DE CONCEPTOS: POR REPARO ¹¹¹³

Subespecie: raciocinación ¹¹¹⁴

- VI. misterios ¹¹¹⁵
- VII. dificultades ¹¹¹⁶
- VIII. contrariedades ¹¹¹⁷

3. TERCER ORDEN DE CONCEPTOS: POR SEMEJANZA ¹¹¹⁸

Subespecie: correlación y conveniencia ¹¹¹⁹

- IX. semejanza en general
- X. semejanza conceptuosa
- XI. semejanza por ponderación misteriosa,
dificultad y reparo ¹¹²⁰
- XII. ponderaciones y argumentos por

¹¹¹³ (7.3.2)

¹¹¹⁴ Aunque en los discursos correspondientes (VI, VII y VIII), Gracián se refiere a estos modos de concepto como *ponderaciones*, en el discurso III no les asigna lugar propio bajo el epígrafe correspondiente a las ponderaciones (7.2). La ubicación de los reparos en dicho discurso es (7.3.2)

¹¹¹⁵ (7.3.1)

¹¹¹⁶ (7.3.2)

¹¹¹⁷ (7.3.2)

¹¹¹⁸ (7.1.3)

¹¹¹⁹ (7.1)

¹¹²⁰ Orden mixto de semejanza (7.1.3) y reparo (7.3.2).

semejanza sentenciosa ¹¹²¹

XIII. desemejanza ¹¹²²

4. CUARTO ORDEN DE CONCEPTOS: POR PARIDAD ¹¹²³

Subespecie: correlación y conveniencia ¹¹²⁴

XIV. paridades conceptuosas

XV. careos condicionales, fingidos y
ayudados

XVI. ¹¹²⁵ disparidades

XXXIV. ¹¹²⁶ agudeza por acomodación de texto
antiguo

¹¹²¹ Orden mixto de semejanza (7.1.3) y sentencia (7.2.5).

¹¹²² (7.1.3)

¹¹²³ (7.1.4)

Careo y paridad son términos sinónimos.

¹¹²⁴ (7.1)

¹¹²⁵ Hasta el discurso XVI, Gracián procede ordenadamente. Tras este discurso incurre en la primera anomalía taxonómica. Los discursos XXXIV y LIX son subespecie de paridad. Figuran en lugares distintos en función de la formalidad a que da preeminencia el autor: la acomodación (discurso XXXV) y la aplicación (LIX). Cfr. la nota siguiente.

¹¹²⁶ Los discursos XXXIV y LIX son, de hecho, versiones distintas de un mismo contenido teórico; es decir, en rigor el autor debiera haber escrito un solo discurso. La anomalía es doblemente interesante, pues Gracián ubica la primera redacción en el tratado de la agudeza simple y la segunda en el tratado de la agudeza compuesta. Cfr. las notas iniciales a sendos discursos.

LIX. ¹¹²⁷

agudeza por aplicación erudita

5. QUINTO ORDEN DE CONCEPTOS: POR TRANSMUTACION CONVERSION O TROPELIA.

Subespecie de invención

XVII. ¹¹²⁸

transposiciones

XVIII.

retorsiones

6. SEXTO ORDEN DE CONCEPTOS: POR ENCARECIMIENTO O EXAGERACION ¹¹²⁹

Subespecie de ponderación ¹¹³⁰

XIX.

exageraciones en general

XX.

encarecimientos conceptuosos

XXI.

encarecimientos condicionales,
fingidos y ayudados

XXII.

ponderaciones juiciosas, críticas
y sentenciosas por exageración ¹¹³¹

¹¹²⁷ Aunque el discurso figura en el tratado de la agudeza compuesta, se ocupa de un modo de agudeza simple.

¹¹²⁸ En el tratado, este discurso sucede al XVI.

¹¹²⁹ (7.2.4)

¹¹³⁰ (7.2)

¹¹³¹ Orden mixto de crisis (7.2.1), sentencias y exageraciones (7.2.4).

7. SEPTIMO ORDEN DE CONCEPTOS: POR EXTRAVAGANCIA O
PARADOJA ¹¹³²

Subespecie de ponderación / raciocinación ¹¹³³

- XXIII. agudeza paradójica en general
- XXIV. conceptos por propuesta extravagante
y razón que se da de la paradoja
- XXV. propuestas disonante y razón que se
da de la extravagancia

8. OCTAVO ORDEN DE CONCEPTOS: POR CRISIS (AGUDEZA
CRITICA) ¹¹³⁴

Subespecie de ponderación ¹¹³⁵

- XXVI. agudeza crítica y maliciosa en general
- XXVII. crisis irrisorias
- XXVIII. crisis juiciosas

¹¹³² (7.2.3)

Indica Gracián que la paradoja es una forma de
exageración. Cfr. (I, 246).

¹¹³³ Las propuestas extravagantes o paradojas (7.2.3) son
subespecie de ponderación (7.2). Pero como también incluyen
una razón que explica la paradoja, deben considerarse también
subespecie de raciocinación (7.3).

¹¹³⁴ (7.2.1)

¹¹³⁵ (7.2)

9. NOVENO ORDEN DE CONCEPTOS: POR SENTENCIA (AGUDEZA SENTENCIOSA) ¹¹³⁶

Subespecie de ponderación ¹¹³⁷

- XXIX. agudeza sentenciosa en general
XXX. sentencias heroicas
XLIII. ¹¹³⁸ observaciones sublimes y máximas
prudenciales

10. DECIMO ORDEN DE CONCEPTOS: POR DICCIÓN (AGUDEZA NOMINAL) ¹¹³⁹

- XXXI. agudeza nominal

11. UNDECIMO ORDEN DE CONCEPTOS: AGUDEZA VERBAL ¹¹⁴⁰

- XXXII. agudeza por paronomasia, retruécano
y jugar del vocablo
XXXIII. agudeza por equívocos

¹¹³⁶ El discurso XLIII ("Observaciones sublimes y máximas prudenciales") corresponde a este orden de conceptos.

¹¹³⁷ (7.2)

¹¹³⁸ Segunda ruptura taxonómica del tratado.

¹¹³⁹ (3.2)

¹¹⁴⁰ (3.2)

Gracián aísla el estudio de los conceptos por paronomasia, retruécano, juego de palabras, equívoco y apodos. El tratado vuelve sobre los conceptos por apodo en el discurso XLIX, penúltimo en que se aísla un modo de agudeza simple, motivo que justifica su consideración como modo y orden propio de conceptos.

12. DUODECIMO ORDEN DE CONCEPTOS: POR ACOMODACION ¹¹⁴¹

XXXIV. agudeza por acomodación de
texto antiguo

13. DECIMOTERCER ORDEN DE CONCEPTOS: POR FICCION ¹¹⁴²

Subespecie de invención ¹¹⁴³

XXXV. agudeza por ficción

14. DECIMOCUARTO ORDEN DE CONCEPTOS: POR ARGUMENTO

Subespecie de raciocinación ¹¹⁴⁴

XXXVI. argumentos conceptuosos

XXXVII. otras maneras de argumentos
conceptuosos

XXXVIII. por ilación ¹¹⁴⁵

¹¹⁴¹ En tanto que son una forma de careo, los conceptos por acomodación de texto antiguo deben figurar en el epígrafe reservado a las paridades (cuarto orden de conceptos). Allí lo hemos ubicado, junto con la segunda versión del discurso que aparece en el tratado de la agudeza compuesta (discurso LIX).

Al mismo tiempo respetamos la ubicación que le asigna Gracián, en tanto que forma de acomodación o aplicación erudita.

¹¹⁴² (7.4.1)

¹¹⁴³ (7.4)

¹¹⁴⁴ (7.3)

¹¹⁴⁵ (7.3.4)

15. DECIMOQUINTO ORDEN DE CONCEPTOS: POR CUESTION O
INTERROGACION (AGUDEZA PROBLEMÁTICA Y ENIGMÁTICA)

Subespecie de raciocinación ¹¹⁴⁶

XXXIX. problemas y cuestiones ¹¹⁴⁷

XL. enigmas ¹¹⁴⁸

XLI. respuestas ¹¹⁴⁹

16. DECIMOSEXTO ORDEN DE CONCEPTOS: POR AFECCION

XLII. contradicción y repugnancia en los
 afectos y sentimientos del ánimo ¹¹⁵⁰

17. DECIMOSEPTIMO ORDEN DE CONCEPTOS: POR DISCONTINUIDAD

Subespecie de raciocinación ¹¹⁵¹

XLIV. suspensiones, dubitaciones y reflexiones

¹¹⁴⁶ (7.3)

¹¹⁴⁷ Agudeza problemática.

¹¹⁴⁸ Agudeza enigmática.

¹¹⁴⁹ Agudeza problemática y enigmática.

¹¹⁵⁰ Tercera anomalía grave en la ordenación que hace el tratado de los conceptos simples. El discurso XLIII ("Observaciones sublimes y máximas prudenciales"), que Gracián sitúa aquí, debe figurar en el ámbito de la agudeza sentenciosa (noveno orden de conceptos).

¹¹⁵¹ (7.3)

18. DECIMOCTAVO ORDEN DE CONCEPTOS: POR DESEMPEÑO ¹¹⁵²

Subespecie de ponderación ¹¹⁵³

XLV. desempeño en el hecho ¹¹⁵⁴

XLVI. desempeño en el dicho ¹¹⁵⁵

19. DECIMONOVENO ORDEN DE CONCEPTOS: POR ACCION ¹¹⁵⁶

Subespecie de invención

XLVII. acciones ingeniosas por invención

20. VIGESIMO ORDEN DE CONCEPTOS: POR APODO

Subespecie de agudeza verbal ¹¹⁵⁷

XLVIII. apodos

¹¹⁵² (7.2.5)

¹¹⁵³ (7.2)

¹¹⁵⁴ Se mezclan aquí los órdenes decimoctavo y decimonoveno. Este modo de conceptos es mixto de desempeño (7.2.5) y agudeza de acción (3.3).

¹¹⁵⁵ Orden mixto de desempeño (7.2.5) y sentencia (novenos orden de conceptos, no figura en el discurso III).

¹¹⁵⁶ (7.4)

¹¹⁵⁷ (3.2) Cfr. nota 32.

21. VIGESIMOPRIMER ORDEN DE CONCEPTOS: POR ALUSION

Subespecie de correlación y conveniencia

XLIX. alusiones ¹¹⁵⁸

22. MISCELANEA

L. Conceptos misceláneos ¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁸ (7.1.5)

¹¹⁵⁹ Discurso último de la agudeza simple. Se acumulan tipos de concepto que Gracián no había aislado previamente.

MAPA CINCO

MAPA DEL TRATADO SEGUNDO

Contenido de los discursos.

- LI. Esencia de la agudeza compuesta. 1160
LII. Variedad de la agudeza compuesta. 1161
LIII. Agudeza compuesta por semejanza. 1162
LIV. De la *compositio*. 1163
LV. De los compuestos por ficción.
LVI & LVII.
Clases de compuestos por ficción. 1164
LVIII & LIX.
Sobre la erudición. 1165
LX, LXI y LXII.
Sobre el estilo. 1166
LXIII. Sobre el ingenio. 1167

¹¹⁶⁰ Equivale al discurso II del tratado primero.

¹¹⁶¹ Equivale al discurso III del tratado primero.

¹¹⁶² Equivale a los discursos IX a XIII del tratado de la agudeza simple, donde se estudia el tercer orden de conceptos.

¹¹⁶³ Complementa el discurso LI.

¹¹⁶⁴ Los discursos LV, LVI y LVII constituyen el tercer tratado de Agudeza y arte de ingenio: "sobre la ficción". Cfr. mapa IV.

¹¹⁶⁵ Cuarto tratado de la Agudeza. Cfr. el mapa cuatro.

¹¹⁶⁶ Quinto tratado de la Agudeza, anunciado explícitamente por el propio autor en el subtítulo de la obra.

¹¹⁶⁷ Tratado sexto y último de la Agudeza.

MAPA SEIS
SUBDIVISIONES DE LA AGUDEZA COMPUESTA

1. PRIMER GENERO.

Compuestos de conceptos incomplejos

1.1. ACOLUCIA INTRINSECA

1.1.1. Compuestos de proporciones. (LII) ¹¹⁶⁸

1.1.2. Compuestos de improporciones. (LII) ¹¹⁶⁹

1.1.3. Compuestos de reparos. (LII) ¹¹⁷⁰

1.1.4. Compuestos mixtos. (LII)

1.1.5. Compuestos por metáforas. (LIII) ¹¹⁷¹

1.1.6. Compuestos por cuestión. (LIV) ¹¹⁷²

1.1.7. Compuestos por equívoco. (LIV) ¹¹⁷³

¹¹⁶⁸ Su equivalente en el tratado primero es el discurso IV.

¹¹⁶⁹ Su equivalente en el tratado primero es el discurso V.

¹¹⁷⁰ Su equivalente en el tratado primero son los discursos VI a VIII (segundo orden de conceptos).

¹¹⁷¹ Su equivalente en el tratado primero son los discursos IX a XIII, tercer orden de conceptos.

¹¹⁷² Su equivalente en el tratado primero son los discursos XXXIX a XLI, decimoquinto orden de conceptos.

¹¹⁷³ Su equivalente en el tratado primero es el discurso XXXIII, en el seno del undécimo orden de conceptos.

1.1.8. Compuestos por paradoja. (LIV) ¹¹⁷⁴

1.2. *ACOLUCIA EXTRINSECA*

1.2.1. Acolucia extrínseca. (LIV) ¹¹⁷⁵

2. SEGUNDO GENERO.

Compuestos por ficción (LV) ¹¹⁷⁶

- 2.1. Apólogos.
- 2.2. Parábolas.
- 2.3. Alegorías.
- 2.4. Epopeyas.
- 2.5. Fábulas.
- 2.6. Sentencias.
- 2.7. Metamorfosis.
- 2.8. Sátiras.

¹¹⁷⁴ Su equivalente en el tratado primero son los discursos XXIII a XXV, séptimo orden de conceptos.

¹¹⁷⁵ Gracián introduce la acolucia intrínseca abruptamente y apenas le confiere importancia. Cfr. (II, 190-91).

¹¹⁷⁶ En el discurso LV Gracián enumera las siguientes variedades:
apólogos, parábolas, alegorías, epopeyas, fábulas, sentencias, metamorfosis, sátiras, enigmas, diálogos, emblemas, refranes, cuentos, comedias, novelas, jeroglíficos y empresas. En los dos discursos siguientes se ocupa con cierto detenimiento de algunos de los géneros mencionados.

- 2.9. Enigmas.
- 2.10. Diálogos.
- 2.11. Emblemas.
- 2.12. Refranes.
- 2.13. Cuentos.
- 2.14. Comedias.
- 2.15. Novelas.
- 2.16. Jeroglíficos.
- 2.17. Empresas.

APENDICE

CAMPO LEXICO DE AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO

a conglobatis (II, 146)
a minori ad majus (II, 82)
a paritate (II, 84)
a repugnantibus (II, 90)
ab adjunctis (II, 90)
ab exemplo (II, 86)
ad hominem (II, 92)
abarcar (II, 39)
absolución (I, 110)
absoluto (I, 163)
abstraer (II, 102)
abundancia (I, 209) v. tb. copia, fecundidad
abundar (II, 172)
acabado (II, 151)
acaso (I, 48)
aceptación (II, 10)
accidental (I, 59)
accidente (I, 57) v. tb. contingencia, ocasión, suceso
acción (I, 48) v. tb. ejecución, hecho
acento (II, 37) v. tb. tilde
acepto (I, 97)
achaque (II, 235)
acierto (II, 7)
acolucia (II, 183) v. tb. composición, traza
acomodación (I, 134) v. tb. aplicación
acomodar (I, 134)
acontecimiento (I, 171) v. tb. suceso
acre (I, 231)
acreditar (I, 51)
acto (I, 50) v. tb. operación
acudir (II, 139)
acumular (I, 118) v. tb. encadenado
adagio (II, 157) v. tb. aforismo, apotegma, dicho
adecuado (I, 59)
adelantar (I, 47) v. tb. vencimiento
adivinar (I, 255)
adivino (II, 152) v. tb. oráculo
adherente (II, 221) v. tb. adjunto, adyacente,
adjunto (I, 64) v. tb. adherente, adyacente
adorno (I, 45) v. tb. aliño, ornato
admiración (I, 113) v. tb. suspensión
advertencia (I, 107)
adyacente (I, 64) v. tb. adjunto, adyacente
afición (I, 256) v. tb. afecto
afectación (II, 162)
afectar (I, 45)
afecto (I, 117) v. tb. afecto
afectuoso (I, 46) v. tb. amoroso
afirmar (II, 155)

aforismo (II, 123) v. tb. adagio, apotegma, dicho
 africano (I, 215) v. tb. estilo
 agradable (I, 57)
 agrado (I, 258)
 agregado (II, 170) v. tb. composición
 agudeza (I, 45) v. tb. concepto, sutileza
 agudo (I, 50) v. tb. pronto, salido, sutil, valiente
 airoso (I, 225) v. tb. exquisito, primoroso
 ajeno (I, 133) v. tb. extrínseco, otro
 ajustado (I, 46)
 alabar (I, 64) v. tb. ensalzar
 alcanzar (II, 38)
 alegoría (I, 46)
 alimento (I, 49) v. tb. pasto
 aliñar (II, 137)
 aliñarse (II, 141)
 aliño (II, 170) v. tb. adorno, gala, ornato
 alma (I, 49) v. tb. ánimo
 alteración (I, 203) v. tb. metamorfosis, transformación,
 transmutación, tropelía
 alterar (II, 65)
 altercar (II, 172)
 alternación (II, 159) v. tb. distribución
 alternar (I, 62)
 aludir (I, 54) v. tb. apuntar
 alusión (I, 63)
 alusivo (II, 153)
 alzarse (I, 54) v. tb. vencer
 ambidextro (I, 170) v. tb. anfibio, vertiente
 amoroso (II, 199) v. tb. afectuoso
 amplificar (II, 162)
 anagrama (II, 51) v. tb. laberinto
 anatomía (II, 255) v. tb. examen
 anfibio (II, 224) v. tb. ambidextro, vertiente
 anfibología (II, 165)
 animado (I, 169) v. tb. vivo
 ánimo (I, 245) v. tb. alma, voluntad
 anómalo (II, 169) v. tb. desigual
 antecedente (I, 252)
 anteponer (I, 175)
 anticuado (II, 244) v. tb. antiguo
 antigualla (II, 200)
 antiguo (I, 47) v. tb. anticuado
 antíparistasi (II, 133)
 antítesis (I, 62) v. tb. contradicción, repugnancia
 antonomasia (I, 68)
 añadir (I, 70)
 añagaza (II, 210)
 aparente (II, 243)
 apariencia (I, 179) v. tb. ficción
 aplicación (I, 132) v. tb. acomodación
 aplicar (I, 47)

apodar (II, 150)
 apodo (I, 114) v. tb. mote
 apólogo (II, 192) v. tb. cuento, narración
 apotegma (I, 85) v. tb. adagio, aforismo, dicho
 apoyo (I, 208) v. tb. fundamento, pie
 aprecio (II, 32)
 apretante (II, 136) v. tb. aprieto
 aprieto (II, 200) v. tb. dificultad
 apto (II, 243)
 apuntar (I, 89) v. tb. aludir
 arcano (II, 139) v. tb. misterio, preñez
 ardid (II, 143) v. tb. desempeño, salida, treta
 arduo (II, 183) v. tb. difícil
 argüir (I, 72) probar
 argumento (I, 54) v. tb. consecuencia, ilación
 armar (I, 48)
 armonía (I, 60) v. tb. simetría
 armónico (I, 55)
 arrimado (II, 200)
 arrojado (I, 208) v. tb. valiente
 arrojarse (I, 197)
 arte (I, 45) v. tb. teórica
 artificial (II, 242)
 artificio (I, 47) v. tb. primor
 artificioso (I, 55)
 asegurar (II, 38) v. tb. atar
 aseo (II, 170) v. tb. pulideza
 asiático (II, 235) v. tb. estilo
 asímbola (I, 146)
 asímbolo (I, 98)
 asimilado (I, 130) v. tb. translación
 asistir (II, 133)
 astucia (II, 143) v. tb. ardid, estratagema
 atar (II, 99) v. tb. encadenar, vincular
 atención (I, 96)
 atributo (I, 64) v. tb. adjunto
 aumento (I, 55) v. tb. amplificación
 autoridad (II, 62)
 autorizar (II, 39)
 auxilio (II, 136) v. tb. ayuda
 avecindado (II, 254)
 aventura (II, 199)
 avisar (II, 134)
 aviso (II, 123)
 avivar (II, 230) v. tb. vivacidad
 ayuda (I, 70) v. tb. auxilio
 ayudar (I, 70) v. tb. ayuda
 bajeza (II, 95) v. tb. humilde
 bandearse (II, 236) v. tb. ladearse
 barajar (II, 48) v. tb. variedad
 barbarismo (I, 102)
 bastardo (II, 243)

belleza (I, 49) v. tb. hermosura
 blasonar (I, 45)
 bizarría (I, 217)
 bizarro (I, 223)
 boda (II, 145)
 bocal (II, 37) v. tb. vocal
 breve (I, 131) v. tb. pronto
 brevedad (I, 131) v. tb. breve
 brillante (I, 45)
 brújula (I, 256)
 burla (I, 264) v. tb. crisis
 burlesco (II, 57) v. tb. burla
 cabal (I, 106)
 caber (I, 259)
 cabeza (II, 187) v. tb. centro
 cadáver (I, 54) v. tb. muerto
 cadencia (I, 180)
 caer (I, 259)
 calidad (I, 64)
 calificación (II, 11) v. tb. juicio
 calificar (I, 186)
 callar (II, 156) v. tb. silencio
 campear (I, 69) v. tb. realce, vencimiento
 campo (II, 201)
 cansado (II, 169)
 cantidad (II, 198)
 capa (II, 201)
 capacidad (II, 22)
 capital (II, 235)
 capricho (II, 142)
 carear (I, 64) v. tb. igualar
 carecer (II, 171)
 careo (I, 64) v. tb. comparación, paridad, ponderación
 carencia (I, 95)
 careo (I, 64) v. tb. comparación, paridad, ponderación
 caso (I, 121) v. tb. contingencia
 casto (II, 244)
 caudal (II, 8)
 causa (I, 53)
 causar (I, 247)
 cebarse (II, 234)
 cebo (II, 183)
 ceder (II, 176)
 censura (I, 192) v. tb. crisis, vituperio
 censurar (I, 49) v. tb. vituperar
 centro (I, 64) v. tb. sujeción
 ceñirse (II, 236)
 chiste (I, 276)
 ciencia (I, 58) v. tb. arte, método
 cifra (II, 152) v. tb.
 cifrado (I, 95) v. tb. oculto
 cifrar (I, 106) v. tb. ocultar

circunstancia (I, 58) v. t. contingencia, ocasión
 claro (II, 15)
 clase (II, 251) v. tb. modo, orden
 coger (II, 58)
 cognición (II, 253) v. tb. perspicacia
 cognoscible (I, 55)
 colegir (II, 94) v. tb. argumento, ilación
 cólera (II, 168)
 colmar (I, 101)
 colocación (II, 243)
 combinación (I, 54)
 combinar (I, 65)
 comentar (I, 134) v. tb. glosar
 comenzar (I, 64)
 comedia (II, 198) v. tb. teatro
 cómico (I, 197)
 comparación (I, 62) v. tb. careo, disparidad, más, menos,
 paridad
 comparar (I, 114) v. tb. careo
 competencia (I, 164) v. tb. vencimiento
 competente (II, 201)
 competir (I, 266) v. t. vencer
 componer (I, 54) v. tb. encadenar, vincular
 composición (I, 53-54) v. tb. acolucia, traza, unión
 común (I, 271) v. tb. genérico, ordinario
 concebir (I, 48) v. tb. inventar
 conceptear (I, 63) v. tb. conceptuar
 concepto (I, 45) v. tb. agudeza
 conceptuar (I, 104) v. tb. conceptear
 conceptuoso (I, 50) v. tb. ingenioso
 concierto (II, 172)
 conciliar (II, 35)
 concisión (I, 264) v. tb. brevedad
 conciso (II, 235) v. tb. breve
 concluir (I, 60)
 concordancia (I, 55) v. tb.
 concordar (I, 103)
 concorde (I, 87) v. tb. semejante
 concurrir (I, 61)
 condenar (I, 270)
 condición (I, 123)
 condicionado (I, 123)
 condicional (I, 163)
 condicionante (I, 123)
 conexión (I, 54) v. tb. ponderación
 confín (II, 254)
 confirmación (I, 181)
 confirmar (II, 220)
 conforme (I, 121)
 conformidad (I, 52)
 confusión (II, 169)
 conglobado (I, 162) v. tb. incluir

conmover (II, 191)
 conocer (I, 59)
 conocimiento (I, 99) v. tb. cognición
 consecuencia (I, 167) v. tb. argumento, ilación
 consideración (I, 139)
 consignar (I, 262)
 consonancia (I, 51)
 constante (II, 183)
 constitutivo (I, 53)
 contentarse (I, 112)
 contingencia (I, 48) v. tb. accidente, especialidad, ocasión,
 suceso
 continuado (I, 199)
 contradecir (II, 90) v. tb. negar
 contradicción (I, 91) v. tb. antítesis, contradicción,
 repugnancia
 contraído (II, 24)
 contraponer (I, 61)
 contraposición (I, 56)
 contraproporción (I, 79)
 contrapuesto (I, 74) v. tb. contrario, encontrado
 contrapunto (II, 236)
 contrariedad (I, 60) v. tb. antítesis, contradicción
 contrario (I, 53) v. tb. contrapuesto, encontrado
 contraste (I, 182) v. tb. antítesis, contraposición
 convencer (I, 137)
 conveniencia (I, 63) v. tb. proporción, semejanza
 convenir (I, 49)
 conversión (I, 61) v. tb. corrección
 convertir (I, 109) v. tb. mudar
 convicio (I, 266)
 convite (I, 46)
 copia (II, 62) v. tb. abundancia, fecundidad
 copioso (I, 197)
 corazón (II, 32) v. tb. valentía, valor
 cordura (II, 230)
 coronar (I, 64)
 corrección (I, 98) v. tb. v. tb. conversión
 correlación (I, 49)
 correlativamente (I, 68)
 correlato (I, 55) v. tb. adjunto
 correspondencia (I, 55) v. tb. proporción
 corresponder (I, 69)
 correspondiente (I, 265)
 corriente (I, 45)
 cortado (II, 160)
 cortar (II, 31) v. tb. dividir
 corte (II, 53)
 corteza (I, 255) v. tb. ornato
 cosa (II, 38)
 costar (I, 66)
 crédito (II, 35)

crisis (I, 64) v. tb. vituperio
 crítico (I, 81)

cuadrar (II, 254)
 cuento (I, 276) v. tb. apólogo
 cuerdo (I, 236)
 cuerpo (I, 48)
 cuestión (I, 164) v. tb. enigma
 cultamente (I, 45)
 culto (I, 45) v. tb. docto
 cultura (II, 171) v. tb. erudición
 curiosidad (I, 90)
 decantado (II, 127)
 decencia (II, 231)
 decir (I, 214)
 declaración (II, 109)
 declarar (I, 63)
 definición (I, 47)
 definir (I, 51)
 deformidad (I, 120)
 deleitable (I, 58)
 deleitar (II, 178)
 delicadeza (I, 49)
 delicado (I, 46)
 delicia (I, 49)
 delineación (I, 200)
 demasía (I, 231) v. tb. copia
 dependencia (II, 169)
 derecho (II, 39)
 desacierto (I, 269)
 desacreditado (I, 236)
 desafectado (II, 247) v. tb. llano
 desaliño (II, 170)
 desaplicar (II, 225)
 desazonado (II, 25)
 descender (I, 273)
 descifrar (II, 178) v. tb. interpretar
 desconocerse (II, 254)
 desconveniencia (II, 154)
 descripción (II, 207)
 descubrir (I, 58)
 descuidarse (II, 247)
 desdecir (I, 53)
 desempeño (I, 48) v. tb. ardid, salida, treta, razón
 desear (II, 226)
 desemejanza (I, 144) v. tb. disconveniencia, improporción
 desemejar (I, 144)
 desempeñar (I, 46)
 desempeñarse (I, 109)
 desempeño (I, 48) v. tb. ardid, salida
 desengaño (I, 107)
 deseoso (II, 126)

deshacer (II, 35)
 desigual (I, 74) v. tb. anómalo
 deslumbrar (II, 126)
 desmandarse (I, 228)
 desmentir (II, 54)
 desnudo (II, 236)
 despejado (II, 134)
 despertar (I, 96)
 desplegar (II, 183)
 desproporción (I, 83) v. tb. desemejanza, improporción
 despropósito (II, 162)
 destemplarse (I, 235)
 destreza (I, 257)
 detenerse (I, 213) v. tb. suspensión
 detenido (I, 251)
 determinar (I, 232)
 dialéctica (I, 54)
 dialéctico (II, 80)
 diálogo (II, 173)
 dicción (II, 37) v. tb. extremo, término, vocablo, voz
 dicho (I, 45) v. tb. adagio, aforismo, apotegma
 dictamen (I, 233)
 diferencia (I, 47)
 diferenciarse (I, 248)
 dificultad (I, 91) v. tb. aprieto, enigma, empeño, misterio,
 problema, trabazón
 dificultar (I, 92) v. tb. embarazar, empeñar, oscurecer
 dificultosa (I, 58)
 dilatado (II, 236) v. tb. estilo
 dirección (I, 48)
 dirigir (II, 119)
 discernir (I, 235)
 disconveniencia (II, 153) v. tb. desemejanza
 discordancia (I, 60) v. tb. disparidad
 discordar (I, 103)
 discreto (I, 143) v. tb. juicioso
 discreción (II, 170) v. tb. juicio
 disculpa (I, 214)
 discurrir (I, 46)
 discurso (I, 48)
 disfrazar (II, 156)
 disímil (I, 114) v. tb. desemejante,
 disimilado (I, 144)
 disimulado (II, 236)
 disimular (I, 193)
 disminuir (I, 198)
 disonancia (I, 56) v. tb. desemejanza, disconveniencia
 disparidad (I, 152) v. tb. discordancia
 disputa (I, 181)
 distancia (II, 89)
 dístico (II, 233)
 distinción (I, 57)

distribución (II, 159) v. tb. alternación
distribuir (II, 180)
diversidad (I, 45) v. tb. variedad
dividir (I, 59)
divino (II, 256)
docto (II, 96) v. tb. culto
doctrina (I, 271)
doctrinal (I, 64)
doblar (I, 73) v. t. doblar
donosidad (I, 268) v. tb. gracia
dubitación (II, 126) v. tb. duda
duda (I, 112) v. tb. dubitación
dudar (II, 151)
dulce (I, 54)
dulzura (I, 45)
duplicar (I, 85) v. tb. doblar
duro (I, 236)
edad (II, 11)
efecto (I, 64)
eficacia (II, 183)
ejecución (II, 143) v. tb. acción
ejecutar (I, 95)
ejemplar (I, 47)
ejemplo (II, 86) v. tb. enseñanza, moralidad
elección (II, 111)
elegante (I, 46)
elemento (II, 49)
elevación (I, 51)
elocución (II, 176) v. tb. ornato
elocuencia (I, 45) v. tb. retórica
elocuente (II, 187)
elogio (I, 219) v. tb. panegiri
embarazar (II, 169) v. tb. empeñar, dificultar, oscurecer
emblema (I, 91) v. tb. empresa, jeroglífico, pintura
eminencia (I, 198)
eminente (I, 206)
empeñar (I, 51) v. tb. embarazar, dificultar, oscurecer
empeñarse (I, 108) v. tb. empeñarse
empeño (I, 63) v. tb. dificultad
empleo (I, 65) v. tb. uso
empresa (II, 38) v. tb. emblema, jeroglífico, pintura
émula (I, 74)
emular (I, 63) v. tb. fingir
encadenado (II, 167)
encadenar (II, 188) v. tb. componer
encarecer (I, 197)
encarecimiento (I, 62) v. tb. exageración, hipérbole
encerrar (I, 61)
encomio (I, 245) v. tb. panegiri
encontrado (II, 90)
enfadoso (II, 169)
énfasis (I, 147)

engaño (I, 270)
 engañoso (II, 136)
 engolfarse (II, 234) v. tb. retrete
 enmendar (I, 237)
 enramarse (II, 190)
 entendimiento (I, 50) v. tb. inteligencia, mente
 entrada (II, 202)
 enigma (I, 109) v. tb. cuestión, dificultad, misterio, problema
 enigmático (II, 150) v. tb. misterioso
 enredar (II, 100)
 enredado (II, 109)
 ensalzar (I, 198) v. tb. alabar
 enseñanza (I, 64) v. tb. moralidad
 enseñar (I, 64)
 envolver (II, 43)
 épicas (II, 69)
 epifonema (II, 163)
 epigrama (I, 49)
 epístola (II, 121)
 epitafio (I, 140)
 epíteto (I, 127)
 epopeya (II, 197)
 equivocación (I, 180) v. tb. equívoco, yerro
 equívoco (I, 49) v. tb. equivocación, yerro
 erudición (I, 46)
 errar (I, 245)
 escrupular (I, 197)
 escrúpulo (II, 24) v. tb. empeño
 escrupuloso (I, 236)
 esencia (I, 51) v. tb. fruto, sustancial
 esforzar (II, 115)
 especial (I, 135)
 especialidad (I, 135) v. tb. contingencia
 especie (I, 48) v. tb. género, modo, orden
 especificar (II, 185)
 especulación (I, 235)
 espíritu (I, 131) v. tb. ánimo, entendimiento, mente, voluntad,
 espiritual (II, 201)
 estéril (II, 255)
 estilo (I, 47) v. tb. africano
 estimado (I, 96)
 estirar (II, 197)
 estorbo (II, 133) v. tb. dificultad
 estratagema (I, 63) v. tb. ardid, treta
 etopeya (II, 79)
 exageración (I, 60) v. tb. encarecimiento, exceso, hipérbole
 exagerado (I, 172) v. tb. exorbitante
 exaltación (II, 180)
 examen (II, 89) v. tb. anatomía
 examinar (I, 89)

exceder (I, 49)
 excepción (II, 131)
 exceso (I, 71) v. tb. encarecimiento
 exorbitante (I, 244) v. tb. exagerado
 expectación (II, 126)
 explayarse (II, 236)
 explicación (I, 46)
 explicar (I, 47)
 expresar (I, 55) v. tb. exprimir
 exprimir (I, 45) v. tb. expresar
 exquisito (I, 46) v. tb. airoso, primoroso
 extensión (I, 173)
 extraño (I, 46) v. tb. extravagante
 extraordinario (I, 197) v. tb. extravagante
 extravagancia (I, 240) v. tb. paradoja
 extravagante (I, 51) v. tb. extraño
 extremado (I, 54)
 extremo (I, 60) v. tb. dicción, término, vocablo, voz
 extrínseco (I, 80) v. tb. ajeno
 fábula (II, 17) v. tb. narración
 fabuloso (II, 200) v. tb. apólogo
 falta (I, 71)
 faltar (I, 49)
 farrago (II, 219) v. tb. hoja
 favorecer (I, 158)
 fecundar (I, 69) v. tb. concebir
 fecundidad (II, 210) v. tb. abundancia, copia
 fecundo (II, 36)
 ficción (I, 62) v. tb. apariencia
 figura (I, 45) v. tb. tropo
 figurado (II, 212)
 figurante (II, 212)
 filosofía (I, 231)
 fin (II, 117)
 fingido (II, 191) v. tb. mentido
 fingir (I, 71) v. tb. emular, suponer
 finitamente (II, 158)
 flojedad (II, 200)
 flor (I, 53)
 fluir (II, 244)
 fondo (II, 234)
 forjar (I, 48)
 forma (I, 46)
 formación (I, 98)
 formal (II, 151)
 formalidad (I, 62)
 formar (I, 54)
 forrar (I, 255)
 fruto (I, 254) v. tb. pasto
 fundamental (I, 92)
 fundamento (I, 45) v. tb. apoyo, pie
 fundar (I, 70)

gala (II, 235) v. tb. adorno, aliño, ornato
 galantemente (I, 257)
 galantería (II, 194)
 general (I, 272) v. tb. universal
 generalidad (II, 133) v. tb. universalidad
 genérico (I, 56) v. tb. común
 género (I, 46) v. tb. especie, modo, orden
 genio (I, 46)
 gitano (II, 257)
 glosar (I, 68)
 gozar (I, 54)
 gracia (II, 68) v. tb. donosidad
 gradación (II, 24)
 grado (II, 89)
 graduación (I, 123)
 graduar (II, 11)
 gramático (II, 124)
 grave (I, 45)
 gravedad (I, 46)
 gusto (I, 45)
 gustoso (I, 48)
 hablar (I, 47)
 hacer (I, 65)
 hallar (I, 45)
 hecho (I, 76) v. tb. acción
 hermostear (I, 172)
 hermosura (I, 45)
 heroico (I, 73) v. tb. dicho
 hidra (II, 37)
 hiel (II, 230)
 hinchado (II, 234)
 hipérbole (I, 176) v. tb. encarecimiento, exageración
 hiperbólico (I, 102) v. tb. exagerado
 hipótesis (II, 100)
 historia (I, 255) v. tb. apólogo, cuento, fábula, narración
 histórico (II, 77)
 hoja (I, 254) v. fárrago
 honesto (I, 264)
 honroso (II, 183)
 homogéneo (I, 49)
 horizonte (II, 182)
 humanista (I, 45)
 humilde (I, 121)
 humor (II, 25)
 idea (I, 47)
 ideal (II, 232)
 idear (II, 199) v. tb. concebir
 identidad (II, 224)
 ignorar (I, 225)
 igualismo (I, 266) v. tb. mismo, semejante
 igualar (I, 71)
 ilación (I, 63) v. tb. argumento, consecuencia

iluminar (II, 111)
 ilustrar (II, 120)
 imagen (I, 54) v. tb. metáfora, semejanza, símil
 imaginación (I, 233)
 imitable (II, 252)
 imitación (I, 48)
 imitador (I, 224)
 impensado (I, 249)
 imperceptibilidad (II, 173)
 imperturbable (II, 134)
 imposibilidad (I, 216) v. tb. repugnancia
 imposible (I, 216)
 impresión (II, 254)
 impropiedad (II, 160)
 improporción (I, 61) v. tb. desemejanza
 inanimado (I, 168) v. tb. muerto
 incluir (II, 80) v. tb. conglobado.
 incomplejo (I, 62)
 inconsecuencia (I, 105)
 inconveniente (I, 201)
 inculto (II, 243)
 indecencia (I, 275)
 indigno (II, 243)
 industria (II, 163)
 inesperado (II, 127) v. tb. pronto
 inexorable (I, 257)
 infalible (II, 94)
 infelicidad (II, 55)
 inferir (II, 90)
 infinito (II, 158)
 ingenio (I, 45) v. tb. agudeza
 ingenioso (I, 54) v. tb. agudo, sutil
 inmediato (II, 190)
 insinuar (II, 195) v. tb. apuntar, aludir
 instar (II, 136)
 instrumento (I, 45)
 insulsa (II, 22)
 insuperable (II, 185)
 intelectual (I, 67) v. tb. mental
 inteligencia (I, 54) v. tb. entendimiento
 intención (I, 59) v. tb. refleja
 intencional (I, 54)
 intensidad (I, 220)
 intenso (I, 173)
 intento (I, 116)
 interpretar (I, 255) v. tb. descifrar
 interpretación (II, 95) v. tb. cifrar
 interpretado (I, 257)
 interrogación (II, 117) v. tb. cuestión
 intervenir (I, 166)
 intitular (II, 214)
 intrínseco (II, 190)

invención (I, 46) v. traza
 inventar (I, 47) v. tb. concebir
 inventiva (I, 115)
 inventivo (I, 197)
 inversión (II, 50)
 irónico (II, 61)
 irracional (I, 225)
 irrisorio (I, 147)
 jerarquía (I, 51)
 jeroglífico (I, 111) v. tb. laberinto
 jocoso (II, 57) v. tb. cómico
 jugar (I, 62) v. tb. vocablo
 juguete (II, 169)
 juicio (I, 45) v. tb. discreción,
 juicioso (I, 63) v. tb. discreto
 juntar (II, 101) v. tb. encadenar, vincular
 laberinto (II, 50) v. tb. anagrama, jeroglífico
 labor (I, 161)
 lacónico (II, 233) v. tb. breve
 ladear (I, 206) v. tb. arrimado
 ladearse (II, 249) v. tb. bandearse
 lance (I, 208) v. tb. estratagema
 latitud (II, 89) v. tb. variedad
 latrocinio (II, 257) v. tb. imitación
 lección (II, 198) v. tb. enseñanza
 lema (I, 91) v. tb. mote
 lengua (I, 45) v. tb. traducción
 letra (II, 51)
 levantar (I, 89)
 liberalidad (II, 33)
 libertad (II, 168)
 libre (II, 167)
 libremente (II, 71)
 licencia (II, 35)
 licencioso (II, 169)
 ligero (II, 103) v. tb. pronto
 limado (I, 197) v. tb. pulido
 limitación (II, 131)
 limitar (II, 169)
 linaje (I, 236)
 línea (I, 64) v. tb. ponderación
 liso (II, 242) v. tb. pulido
 lisonja (I, 153) v. tb. panegiri
 llanamente (II, 197)
 llano (II, 236), v. tb. humilde, natural
 loable (I, 264) v. tb. panegórico
 locución (II, 151) v. tb. dicción, voz
 lucimiento (II, 160)
 lugar (I, 64) v. tb. circunstancia
 lustre (I, 55)
 luz (I, 180)
 magisterio (II, 34) v. tb. enseñanza

magistral (II, 137) v. tb. ejemplar
magnánimo (II, 31)
majestuoso (II, 232)
maleante (I, 256) v. tb. malicioso
malicia (I, 256)
maliciar (I, 257)
malicioso (I, 45)
más (I, 145) v. tb. comparación
materia (I, 267)
material (I, 45)
máxima (I, 64) v. tb. adagio, apotegma, dicho, sentencia
mayor (I, 97)
mecánico (II, 172) v. tb. material
mediatamente (I, 193)
mediato (II, 162)
medio (II, 111)
mediocridad (II, 171)
melifluo (I, 173) v. tb. dulce
memoria (II, 27)
mente (I, 47) v. tb. entendimiento
mental (II, 168) v. tb. intelectual
mentido (II, 197) v. tb. mentido
menor (I, 274) v. tb. comparación
menos (I, 145) v. tb. comparación
metáfora (I, 60) v. tb. imagen, semejanza, símil, translación
metamorfosis (I, 114) v. tb. alteración, transformación,
transmutación, transposición, tropelía
método (I, 47) v. tb. regla
metro (I, 198) v. tb. verso
mezclar (I, 61) v. tb. mixto
militar (II, 144) v. tb. estratagema
mismo (II, 92) v. tb. igual
misterio (I, 63) v. tb. arcano, misterio
misterioso (I, 58) v. tb. enigmático, oculto, preñado
mixto (I, 61)
moderarse (I, 213)
moderno (II, 218)
modo (I, 47) v. tb. especie, género, orden
monstruo (I, 61)
moral (I, 63)
moralidad (I, 107) v. tb. enseñanza
mordaz (II, 82) v. tb. picante
mote (I, 55) v. tb. lema
motivo (I, 255) v. tb. ocasión, pie
mudanza (I, 78) v. tb. conversión, transmutación, tropelía
mudar (II, 49) v. tb. convertir, trasponer
muerto (I, 194) v. tb. inanimado
multiplicar (I, 113)
multitud (II, 171) v. tb. copia
nacido (I, 212) v. tb. concebir
narración (I, 255) v. tb. cuento, historia
natural (I, 235) v. tb. humilde, llano

necedad (I, 265)
necio (I, 269)
negación (I, 61) v. tb. antítesis
negativo (I, 95)
negar (II, 151) v. tb. oponer
nervio (II, 234) v. tb. preñez
nombrar (I, 131)
nombre (I, 127) v. tb. dicción
nominal (II, 36)
nota (I, 276)
notar (I, 76) v. tb. percibir
noticia (I, 47)
noticioso (I, 235) v. tb. juicioso
novedad (I, 257)
nuevo (II, 189) v. tb. moderno
nudo (II, 133) v. tb. dificultad
numerar (II, 159) v. tb. graduar
objeto (I, 47) v. tb. realidad
objetivo (I, 55) v. tb. fundado
oblicuo (II, 162) v. tb. ladearse
obra (I, 49) v. tb. acción, hecho
observación (II, 34) v. tb. perspicacia
observar (I, 47) v. tb. notar
ocasión (I, 101) v. tb. accidente, contingencia, suceso, vez
ocasionar (I, 92) v. tb. fundar
oculto (I, 110) v. tb. misterioso, preñado,
oficina (II, 172)
olvidar (II, 197)
olvido (II, 145)
operación (II, 22) v. tb. acto
opinión (I, 182)
oponer (I, 63) v. tb. negar
oposición (I, 60) v. tb. antítesis
opuesto (I, 74) v. tb. contradictorio
oráculo (II, 37) v. tb. adivino
orden (II, 173) v. tb. especie, género, modo
ordinario (I, 60)
origen (I, 129)
ornato (I, 54) v. tb. adorno, aliño, elocución, gala
oscuridad (I, 254)
oscurecer (II, 105) v. tb. dificultar
oscuro (II, 107)
otro (I, 219) v. tb. ajeno, extrínseco
página (II, 206)
palabra (I, 54) v. tb. verbal
palpable (II, 173)
panegiri (I, 64) v. tb. encomio
panegírico (I, 47)
panegiris (I, 172)
parábola (II, 195)
paradoja (I, 63) v. tb. extravagancia
paradojo (I, 225) v. tb. anómalo

parafrasear (I, 133)
 parágrafo (II, 123)
 paralelo (I, 152)
 paranomasia (II, 45) v. tb. verbal
 parear (I, 156) v. tb. comparar
 parcial (II, 171)
 paridad (I, 63) v. tb. careo
 paronomasia (I, 180) v. tb. paranomasia
 parte (I, 54)
 participar (I, 226)
 partir (II, 49) v. tb. dividir
 pasado (I, 78) v. tb. tiempo
 pasar (I, 275)
 pasión (I, 115) v. tb. voluntad
 paso (II, 133)
 pasquín (I, 129) v. tb. figurado
 pasto (I, 49) v. tb. alimento, fruto
 pendiente (II, 126)
 pensamiento (I, 45) v. tb. entendimiento
 pensar (I, 58) v. tb. concebir
 percibir (I, 51) v. tb. perspicacia
 perdonar (II, 48)
 peregrino (I, 144)
 perennidad (II, 158)
 perfección (I, 53)
 permitir (II, 45)
 perplejidad (II, 129) v. tb. paradoja
 perspicacia (I, 57)
 perspicacidad (II, 133)
 personaje (II, 217)
 persuadir (II, 192)
 persuasión (I, 142) v. tb. enseñanza
 persuasivo (II, 183)
 picante (I, 45) v. tb. acre, mordaz
 pie (I, 121) v. tb. apoyo, fundamento
 pintura (II, 144) v. t. emblema, empresa, jeroglífico
 placer (I, 238)
 plática (I, 235) v. tb. praxi
 plausible (I, 54)
 plural (II, 162)
 pluralidad (I, 93) v. tb. diversidad, variedad
 policía (II, 171)
 política (I, 235)
 ponderación (I, 51) v. tb. careo
 poner (I, 167)
 ponderar (I, 48) v. tb. carear
 ponderativo (II, 251)
 popular (II, 45) v. tb. llano
 posible (I, 197) v. tb. verosímil
 positivo (I, 95)
 posponer (I, 112)
 potencia (I, 50) v. tb. ánimo, entendimiento, voluntad

praxi (II, 167) v. tb. plática
 preceder (I, 90)
 precepto (II, 134) v. tb. regla
 precioso (I, 144) v. tb. primoroso
 predicar (I, 225)
 predicación (II, 215)
 pregunta (II, 98) v. tb. cuestión, problema, respuesta
 preñado (II, 153) v. tb. misterioso
 preñez (I, 88) v. tb. arcano, misterio
 presente (I, 78) v. tb. tiempo
 pretender (I, 144)
 preocupación (II, 132)
 prestar (II, 28)
 prevalecer (II, 144)
 prevención (II, 132)
 prevenir (I, 46)
 prima (I, 54)
 primor (I, 54) v. tb. artificio
 primoroso (I, 54) v. tb. airoso, exquisito
 principal (I, 274)
 privilegio (I, 64)
 probabilidad (I, 71)
 probar (II, 89) v. tb. argüir
 problema (II, 98) v. tb. dificultad, enigma
 problemático (II, 100) v. tb. enigmático
 prodigioso (I, 206) v. tb. extraordinario
 profano (II, 169)
 profundidad (I, 102) v. tb. preñez
 progenitora (II, 257)
 prolijidad (I, 213)
 prontitud (I, 69) v. tb. brevedad
 pronto (I, 59) v. tb. agudo, breve, salido, sutil, valiente
 pronunciar (II, 51)
 propiedad (I, 47)
 propio (I, 59) v. tb. intrínseco
 proponer (I, 164)
 proporcional (I, 66)
 proporción (I, 54) v. tb. semejanza
 proposición (I, 239) v. tb. ponderación
 propósito (II, 219)
 propuesta (I, 247) v. tb. extravagancia
 prosa (I, 51)
 prosopopeya (I, 141)
 provecho (II, 121)
 provechoso (I, 233)
 proverbio (II, 31) v. tb. adgio, apotegma, dicho
 provincia (II, 11)
 provocar (I, 192)
 prudencia (I, 45)
 prudencial (II, 120) v. t. discreto, juicioso, prudente
 prudente (I, 45) v. tb. discreto, juicioso,
 prueba (I, 63) v. tb. argumento, razón

pulideza (II, 243)
 punta (II, 255)
 punto (I, 107)
 puro (I, 61) v. tb. incomplejo
 quicio (II, 182)
 raciocinación (I, 63) v. tb. argumento, ilación
 racionalidad (II, 173) v. tb. entendimiento
 radical (I, 53)
 raíz (I, 63) v. tb. profundida
 ramo (I, 278)
 raro (I, 57)
 raya (I, 45)
 rastrear (I, 53)
 razón (I, 61) v. tb. desempeño, motivo
 razonamiento (II, 247)
 real (I, 168)
 realce (I, 55) v. tb. vencimiento
 realidad (II, 51)
 rebatir (I, 192)
 recibir (I, 224)
 recíproco (I, 185)
 recóndito (I, 58) v. tb. oculto
 recto (II, 162) v. tb. llano
 redoblarse (II, 234)
 redundante (II, 235)
 referir (I, 253)
 referirse (II, 157)
 refleja (I, 106) v. tb. intención
 reflexión (I, 47) v. tb. corrección
 refrán (II, 124)
 refundir (I, 226)
 regla (I, 48) v. tb. método, precepto
 relación (I, 80)
 relámpago (II, 146) v. tb. repente
 relatado (II, 137)
 remedar (II, 151) v. tb. emular
 remontar (I, 51) v. tb. adelantar
 remontado (II, 229)
 remoto (II, 190)
 renacer (II, 37)
 reñido (II, 99)
 reparo (I, 49)
 repartición (II, 159)
 repartir (I, 64)
 repente (II, 143) v. tb. impensado
 repensado (II, 254)
 repetición (II, 57)
 repetir (I, 112)
 replicar (I, 249)
 reprehensible (I, 264)
 representar (I, 114)
 repugnancia (I, 109) v. tb. imposibilidad

repugnar (II, 245) v. tb. negar
 reputación (I, 236)
 requerir (II, 62)
 resaltar (I, 55) v. tb. perspicacia
 rescatar (II, 144)
 resonar (II, 234)
 responder (I, 116) v. tb. respuesta
 respuesta (I, 106) v. tb. cuestión, pregunta, problema
 resumir (I, 119)
 retórica (I, 45) v. tb. elocuencia
 retórico (II, 80)
 retorsión (I, 132) v. tb. tropelía
 retrete (I, 255) v. tb. engolfarse
 retruécano (I, 251) v. tb. equívoco, verbal
 retrógrado (II, 50) v. tb. anagrama, laberinto, revés
 revés (II, 39) v. tb. retrógado
 revolver (I, 152) v. tb. trastocar
 ripio (II, 160)
 rodear (I, 64) v. tb. ponderación
 rozarse (II, 45)
 rumbo (I, 256)
 sabido (II, 67)
 sabio (I, 236)
 sacar (II, 25)
 sacro (I, 47)
 sagacidad (I, 233)
 salida (I, 94) v. tb. ardid, desempeño
 salir (I, 133)
 salido (II, 230) v. tb. agudo, sutil, valiente, sutil
 sátira (I, 139)
 satírico (I, 143)
 satirizar (I, 271)
 satisfacción (II, 119)
 satisfacer (I, 89)
 sazón (I, 93)
 sazonar (I, 45)
 secundar (I, 97)
 selecto (II, 124)
 sellar (II, 101)
 semejanza (I, 104) v. tb. imagen, metáfora, símil
 sencillez (I, 266)
 seno (I, 65)
 sentencia (I, 51)
 sentido (I, 67)
 sentimiento (I, 73)
 sentir (I, 117)
 sermón (II, 64)
 seso (II, 15)
 significación (II, 38)
 significativo (II, 141) v. tb. preñado
 significar (I, 49)
 signo (II, 180) v. tb. emblema, empresa, imagen, pintura, símbolo

sílaba (II, 38) v. tb. acento, tilde
 silencio (II, 164) v. tb. callar
 silogismo (I, 47) v. tb. argumento, consecuencia, ilación,
 raciclinación
 simbolizar (II, 200)
 símbolo (II, 50) v. tb. emblema, empresa, imagen, pintura
 simetría (I, 54) v.
 símil (I, 114) v. tb. imagen, metáfora, semejanza
 similitud (I, 120)
 simpatía (I, 52) v. tb. conformidad
 simplicidad (I, 266) v. tb. uniformidad
 sinécdoque (II, 149)
 singular (I, 145)
 singularizar (II, 20)
 sitiado (II, 133)
 sobreescribir (II, 162)
 sobreordinario (II, 136)
 sobresalir (I, 76)
 socorrer (II, 36)
 solícito (II, 97)
 solo (I, 243)
 solución (I, 68)
 suasorio (II, 168) v. tb. crisis, ponderación
 súbito (II, 133) v. tb. pronto
 subir (II, 187)
 sublime (I, 56)
 sublimemente (I, 203)
 sublimidad (II, 119) v. tb. superioridad
 suceder (I, 93) v. tb. suceso
 suceso (I, 153) v. tb. acontecimiento, accidente,
 contingencia, ocasión
 suelto (II, 167) v. tb. incomplejo
 sueño (II, 95)
 sujeto (I, 59) v. tb. centro
 sumo (II, 162)
 superior (II, 199) v. tb. sublime
 superioridad (II, 32) v. tb. sublimidad, vencimiento
 superlativo (II, 235)
 suplir (I, 72) v. tb. sustituto
 suponer (I, 133) v. tb. fingir
 supuesto (I, 162)
 suscribir (I, 140)
 suspender (I, 54)
 suspensión (I, 200) v. tb. admiración
 suspenso (II, 117)
 sustancial (I, 45) v. tb. esencia
 sustituir (II, 212)
 sustituto (I, 48) v. tb. suplir
 sutil (I, 45) v. tb. agudo, pronto, salido, valiente
 sutileza (I, 45) v. tb. agudeza
 utilizar (II, 169)
 tácito (I, 141)

teatro (I, 271) v. tb. comedia
 tejer (I, 152)
 templarse (I, 213)
 teología (II, 227)
 teórica (I, 45) v. tb. arte
 terciar (I, 181)
 término (I, 63) v. tb. dicción, extremo, vocablo, voz
 terso (II, 15) v. tb. pulido
 tesis (II, 100) v. tb. argumento
 testimonio (I, 276)
 texto (II, 62)
 tiempo (I, 64) v. tb. circunstancia
 tilde (II, 49) v. tb. acento
 tirar (II, 154)
 todo (II, 168) v. tb. composición
 tomar (II, 25)
 torcer (I, 255)
 trabazón (I, 63) v. tb. dificultad
 traducción (I, 46)
 traducir (I, 58)
 trágico (I, 213)
 transcendente (II, 152)
 transferir (I, 184)
 transficción (II, 162)
 transfigurar (II, 256)
 transformación (I, 70) v. t. alteración, metamorfosis,
 transmutación, transposición, tropelía
 transformar (I, 102) v. tb. mudar, trocar
 transición (II, 160)
 translación (II, 180) v. tb. metáfora
 translato (II, 183)
 transmutación (I, 61) v. tb. alteración, metamorfosis,
 transformación, transmutación, tropelía
 transposición (I, 180) v. tb. alteración, metamorfosis,
 transformación, transmutación, tropelía
 trastocar (II, 37) v. tb. trocar
 tratado (I, 47)
 traza (I, 262) v. tb. acolucia, composición
 treta (I, 278) ardid, estratagema
 triunfar (I, 199) v. tb. vencer
 trocar (I, 60) v. tb. mudar, transponer, trastocar
 tropo (I, 45) v. tb. figura, ornato
 tropelía (I, 179) v. transmutación, transposición
 ufanía (I, 265) v. tb. copia
 uniformidad (I, 56) v. tb. simplicidad
 unión (II, 171) v. tb. composición
 unir (I, 55) v. tb. encadenar, vincular
 universal (II, 187) v. tb. general
 universalidad (I, 271) v. tb. generalidad
 urgencia (I, 51)
 uso (II, 235) v. tb. empleo
 útil (I, 58)

valentía (I, 47) v. tb. corazón, valor
 valerse (I, 275)
 valiente (I, 45) v. tb. agudo, arrojado, pronto, salido, sutil
 valor (II, 31) v. tb. corazón, valentía
 variar (I, 92) v. tb. mudar
 variedad (I, 45) v. tb. diversidad
 vedar (II, 202)
 vencer (I, 55) v. tb. triunfar
 vencimiento (I, 99) v. tb. adelantar, superioridad
 ventaja (I, 103) v. tb. vencimiento
 veras (II, 243) v. tb. verdad
 verbal (I, 58) v. tb. palabra
 verbo (I, 102)
 verdad (I, 54) v. tb. veras
 verdadero (I, 53)
 verosímil (II, 236) v. tb. posible
 verso (I, 51) v. tb. metro
 vertiente (I, 170) v. tb. anfibio, ambidextro
 vez (II, 56) v. tb. ocasión
 vicio (I, 235)
 vida (II, 150)
 vicioso (I, 264)
 vigilante (II, 247)
 vincular (II, 169) v. tb. encadenar, componer
 violencia (II, 15)
 virtud (I, 271)
 vituperar (I, 64) v. tb. zaherir
 vituperio (I, 81) v. tb. crisis
 vivacidad (II, 94) v. tb. viveza
 viveza (I, 254) v. tb. prontitud
 vivo (I, 49) v. tb. animado
 vocablo (II, 45) v. tb. dicción, extremo, término, voz
 vocal (II, 38) v. tb. bocal
 voluntad (I, 220) v. tb. alma, ánimo, pasión
 volver (II, 129) v. tb. mudar
 voz (I, 62) v. tb. dicción, extremo, término, vocablo
 vulgar (I, 54) v. tb. ordinario
 vulgarizar (II, 173)
 yerro (II, 7) v. tb. equivocación, equívoco
 zaherir (I, 132) v. tb. vituperar

BIBLIOGRAFIA

Abreviaturas y siglas utilizadas.

<i>AFA</i>	<i>Archivo de Filología Aragonesa.</i>
<i>AHSI</i>	<i>Archivum Historicum Societatis Iesu.</i>
<i>ArH</i>	<i>Archivo Hispalense.</i>
<i>BGCm</i>	<i>Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII. Curso monográfico. Zaragoza, 1926.</i>
<i>HaG</i>	<i>Homenaje a Gracián. Zaragoza. IFC, 1958</i>
<i>IFC</i>	<i>Institución Fernando el Católico.</i>
<i>LESO</i>	<i>Literatura Española del Siglo de Oro.</i>
<i>Reunión</i>	<i>Reunión de Filólogos Aragoneses.</i>

- Abellán, José Luis. "El pensamiento de Baltasar Gracián como antecedente de la filosofía orteguiana". En Homenaje a José Antonio Maravall. Vol. I. Madrid: Centro de Estudios Sociológicos, 1985. pp. 55-61.
- . Historia crítica del pensamiento español. Vol. III. Del Barroco a la Ilustración. (Siglos XVII y XVIII). Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Acosta, José María de. "Traductores franceses de Gracián." El Consultor Bibliográfico II, 9 (1926): 281-86.
- Addison, Joseph. "Sobre gusto y Gracián." The Spectator 409 (1712): 17-22.
- Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española. Vol. II. Epoca barroca. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1974.
- Alciato, Andrea. Emblemas. Trad. Bernardino Daza. Ed. Manuel Montero y Mario Soria. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Alessio, Gian Carlo. "L'allegoria nei trattati di grammatica e rettorica." En Picone, ed. (1981): 21-42.
- Allué Salvador, Miguel. "La técnica literaria de Baltasar Gracián." En BGCm (1926): 159-82.
- Alonso, Santos. Edición e introducción. El Criticón. Por Baltasar Gracián. Madrid: Cátedra; 1984.
- . Tensión semántica: Lenguaje y estilo de Gracián. Zaragoza: IFC/ CSIC, 1981.

- Alvar, Manuel. "Un rasgo aragonés: La agudeza de conceptos." En Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés. Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Zaragoza, 1977. pp. 21-29.
- ANCESCHI, Luciano. "Le poetiche del barocco letterario in Europa." En Momenti e problemi di storia dell'estetica I. Milán: Marzorati, 1959. pp. 435-546.
- Andreu, José M. "El ingenio como razón moral". Antrhropos/Documentos A 5 (1993): 173-92.
- . "La poetica di Gracián in Europa". Il Verri (1987): 37-50.
- Aranguren, José Luis L. "La moral de Gracián." Revista de la Universidad de Madrid VII (1958): 331-54. Recogido en Estudios literarios. Madrid: Gredos, 1976. pp. 113-50.
- Arco Garay, Ricardo del. "Baltasar Gracián y los escritores conceptistas del siglo XVII". En Historia General de las Literaturas Hispánicas. Vol. III. Barcelona: Vergara, 1968. pp. 693-723.
- . "Gracián y su colaborador y mecenas." En BGCm (1926): 131- 58.
- . La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- . La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz. Madrid: CSIC, 1950.
- . "Las ideas literarias de Baltasar Gracián y los escritores aragoneses". AFA III (1950): 27-80.
- . "Noticias inéditas acerca de la famosa biblioteca de don Vicencio Juan de Lastanosa". Boletín de la Real Academia de la Historia LXV (oct. 1914): 316-42.
- . "Más noticias acerca de la famosa biblioteca de don Vicencio Juan de Lastanosa." Linajes de Aragón VII (1916): 8-20.
- . "Siluetas de Gracián". Revista Estudio XXVII (1919): 39-47.
- Aristóteles. Retórica. Ed. bilingüe de Antonio Tovar. Madrid: Estudios Constitucionales, 1990.

- Arizpe, V., Corfis I. y Korn D. "Bibliografía sobre la retórica de los Siglos de Oro". Dispositio VIII (1983): 19-65.
- Asensio, Eugenio. "Un libro perdido de Baltasar Gracián." NRFH XII. 3-4 (jul.-dic. 1958): 390-94.
- Astrana Marín, Luis. "Baltasar Gracián. Bellezas de El Criticón". En El Cortejo de Minerva. Madrid: Espasa-Calpe (sin fecha): 246-51.
- Asún, Raquel, y Santamarina, Luis, eds. Gracián: El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia. Por Baltasar Gracián. Barcelona: Planeta, 1984.
- Aubrun, Charles V. "Gracián contra Faret". HaG (1958): 7-28.
- . "Crisis en la moral: Baltasar Gracián, S.J. (1601-1651)." CH LXI. 182 (1965): 229-37.
- Ayala, Jorge. M. "Baltasar Gracián y el ingenio". Cuadernos Salmantinos de Filosofía XVI (1989): 177-89.
- . "El discurso de la vida. Perfiles éticos y políticos en Baltasar Gracián." Anthropos/ Documentos A 5 (1993): 9-12.
- . Estilo de vida y vida del estilo en Baltasar Gracián. (Una lectura filosófico-literaria de su obra.) Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1981.
- . Gracián: vida, estilo y reflexión. Prólogo de Ceferino Peralta. Madrid: Cincel, 1987.
- . "La agudeza prudencial". Criticón 43 (1988): 7-12.
- . "Reflejo y reflexión: B. Gracián: un estilo de filosofar". Zaragoza: Centro regional de Estudios Teológicos de Aragón, 1979.
- Azorín. "Baltasar Gracián." En Lecturas españolas. Madrid: Espasa-Calpe, 1957. pp. 54-58.
- . "Gracián y Larra". ABC [Madrid] 30 ene. 1916: 3. Incluido en Sin perder los estribos. Recopilación de J. García Mercadal. Madrid: Taurus, 1959.
- Baldwin, Charles S. Ancient Rhetoric and Poetic Interpreted from Representative Works. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959. (1ª ed. 1924).

- . Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400). Interpreted from Representative Works. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959. (1ª ed. 1928).
- Baquero Goyanes, Manuel. "Perspectivismo y sátira en El Criticón". HaG (1958): 27-56.
- Barilli, Renato. Retorica. Milán: ISEDI, 1979.
- Barthes, Roland. Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- . Sade, Fourier, Loyola. París: Seuil, 1971.
- Batlloori, Miquel. Baltasar Gracián en su vida y en sus obras. Zaragoza: IFC/ CSIC, 1969.
- . Estudio preliminar. Obras completas. Por Baltasar Gracián. Vol. I. Madrid: BAE, 1979.
- . Gracián y el barroco. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- . "Gracián y la retórica barroca en España". Retórica e Barroco. Atti del III Congreso Internazionale di studi umanistici. Roma, 1955.
- . Introducción. Obras. Por Baltasar Gracián. Madrid: Taurus, 1983.
- . "La agudeza de Gracián y la retórica jesuítica". Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Londres: Dolphin, 1964. pp. 57-69.
- . "La barroquización de la Ratio studiorum en la mente y en las obras de Gracián". Analecta gregoriana [Roma] 70 (1954): 157-62.
- . "La preparación de Gracián escritor". Revista Nacional de Cultura XII, 85 (mar.-abr. 1951): 13-51.
- . "La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús. Con nuevos autógrafos". AHSI. XVIII (1949): 3-84.
- . "Los más antiguos autógrafos de Gracián en el Archivo Nacional de Santiago de Chile." Revista Chilena de Historia y Geografía 117 (ene.-jun. 1951): 13-41.
- . "Los jesuitas y la guerra de Cataluña". Boletín de la Real Academia de la Historia CXLVI (1960): 141-98.

- . "Sull'attuale interesse per Baltasar Gracián". Aesthetica 18 (1987): 5-8.
- . "Un lustro de estudios gracianos: 1959-1963". AHSI XXXIV (1965): 162-71.
- Batlloori, Miquel, y Peralta, Ceferino. Baltasar Gracián en su vida y en sus obras. Zaragoza: IFC/ CSIC, 1969.
- Bell, Aubrey F.G. Baltasar Gracián. Nueva York: Oxford University Press, 1921.
- Bertinetto, Pier Marco. "On the inadequateness of a Purely Linguistic Approach to the Study of Metaphor". Italian Linguistics 4 (1977): 7-85.
- . "Metaphora, co(n)testo e intertesto: per una caraterizzazione della metafora poetica". En Goldin, ed. (1980): 239-77.
- Bethell, S.L. "Gracián, Tesaurus and the Nature of Metaphysical Wit". The Northern Miscellany of Literary Criticism I (1953): 19-40.
- Blanco, Mercedes. "El Crítico: Aporías de una ficción ingeniosa". Crítico 33 (1986): 5-36.
- . "El mecanismo de la ocultación: Análisis de un ejemplo de agudeza". Crítico 43 (1988): 13-36.
- . Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe. París: Librairie Honoré Champion, 1992.
- . "Qu'est-ce qu'un *concepto*? LLNL 79 (1988): 5-20.
- Black, Max. Modelos y metáforas. Madrid: Tecnos, 1966.
- Blair, Hugo. Lecciones sobre la retórica y las bellas letras. Madrid: Cruzado, 1978.
- Blecua, José Manuel. "Don Luis de Góngora, conceptista". ABC [Madrid] 27 dic. 1961: 78. Reimpreso en Sobre el rigor poético en España y otros ensayos. Barcelona: Ariel, 1977. pp. 60-62.
- . "El estilo de El Crítico de Gracián". AFA serie B, I (1945): 5-32. Reimpreso en Sobre el rigor poético en España y otros ensayos. Barcelona: Ariel, 1977. pp. 119-51.
- . Estudio preliminar. El Crítico. Por Baltasar Gracián.

Zaragoza: Ebro, 1971.

Bleznick, Donald W. "Ver para vivir and Paradise Regained in the Criticón". En Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario. Barcelona: Hispam, 1974. pp. 381-91.

Blüher Karl A. "Gracián's Aphorismen im Oráculo manual und die Tradition der politischen Aphorismensammlungen in Spanien". Ibero I (1969): 319-29.

Bodei, Remo. "Reverenza per l'astuzia. Baltasar Gracián tra prudenza e agudeza". Aesthetica 18 (1987): 65-74.

Borges, Jorge Luis. "Baltasar Gracián". (Poema). Sur 25 (1958): 9-10. Incluido en Obra poética. Madrid: Alianza-Emecé, 1972. pp. 143-44.

Borghini, Vittorio. Baldassar Gracián, scrittore morale e teorico del concettismo. Milán: Ancora, 1947.

Borinski, Karl. Baltasar Gracián und die Hoflitteratur in Deutschland. Halle: Max Niemayer, 1894.

Bottirolli, Giovanni. La retorica e la creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi. Turín: Paravia: 1987.

---. "Lo splendore delle tenebre: Etica e strategia in Baltasar Gracián". QIA 61-62 (1986-87): 208-215.

Bouillier, Víctor. "Baltasar Gracián et Nietzsche". Revue de Littérature Comparée VI (1926): 381-401.

---. "Notes sur l'Oraculo Manual". BH 13 (1911): 316-36.

Brachfeld, Oliver. "Belengabor: un curioso error de Gracián". RFE XVI (1929): 276-79.

Briosi, Sandro. Il senso della metafora. Nápoles: Liguori, 1985.

Brooke-Rose, Christine. A Grammar of Metaphor. Londres: Secker & Warburg, 1970.

Bruno Herrera, Marilyn Joan. "El Criticón de Baltasar Gracián: Aspectos de la técnica descriptiva y narrativa." Tesis doctoral. New York University, 1977.

---. "Interpretando a Critilo, un protagonista de El Criticón de Baltasar Gracián". Hispanófila 29 (1985):

43-55.

Cabré, María Dolores. "El poeta oscense Salinas y Gracián". Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita 16-18. Zaragoza (1963): 275-93.

Camón Aznar, José. "El monstruo en Gracián y Goya". HaG. Zaragoza: IFC (1958): 57-63.

Campbell, George. The Philosophy of Rhetoric. Carbondale: Southern Illinois UP, 1963.

Cantarino, Elena. "Actualidad de B. Gracián. (Información y crítica bibliográfica)". Cuadernos Salmantinos de Filosofía XVIII (1991): 275-88.

---. "Estudio bibliográfico sobre Baltasar Gracián". Tesis de licenciatura. Universidad de Valencia, 1989. Selección y actualización en "Bibliografía de y sobre Baltasar Gracián". Suplementos Anthropos 37 (1993): 199-220.

Cañas, Dionisio. "El arte de bien mirar: Gracián". CHA 379 (1981): 37-60.

Caplan, Harry. Mediaeval Artes Praedicandi. New York: Cornell University Press, 1936.

Caplan, Harry & King, Henry. "Spanish Treatises on Preaching: a Book List". Speech Monographs XVII (sin fecha): 161-70.

Cardona Peña, Alfredo. "Tres nuevos recreos". Abside 36 (1972): 234-42.

Carrasco Urgoiti, Soledad. "Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en El Criticón". El Crotalón I (1984): 159-76.

---. "Notas sobre la múltiple figura del guía en El Criticón". Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas. Vol. I. Burdeos: Université de Bordeaux, 1977. pp. 271-78.

Carreño, Antonio. "Gracián y sus lecturas en el romancero de Luis de Góngora". Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. I. Frankfurt: Veurvert; 1989. pp. 395-403.

Casas, Elena, ed. La retórica en España. Madrid: Editora Nacional, 1980.

- Cascales, Francisco. Tablas poéticas. Ed. de B. Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Castro, Américo. Teresa la santa; Gracián y los separatismos; con otros ensayos. Madrid-Barcelona: Alfaguara (1972). pp. 249-307.
- Cejador, Julio. Prólogo. El Criticón. Por Baltasar Gracián. Madrid: Renacimiento, 1913-14.
- Cerdan, Francis. "Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en la Agudeza: Apuntes bibliográficos y algunas consideraciones". En Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz. Kassel: Reichenberger; 1988. pp. 175-82.
- Chambers, Leland Hugh. "Baltasar Gracián's The Mind's Wit and Art". Tesis doctoral. Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1962.
- . "Theory and Practice in the Agudeza y arte de ingenio". En Litterae Hispaniae et Lusitanae. Festchrift des IberoAmerikanischenForschingsinsituts Hamburg. Munich: Max Hueber, 1968. pp. 109-117.
- Checa, Jorge. "Gracián lector de Ariosto: Huellas del Orlando Furioso en El Criticón." Hispania 71, I (Sept.1988): 743-51.
- . Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1986.
- Chevalier, Maxime. "Conceptisme, culteranisme, agudeza". Revue XVII siècle XL 160 (1988): 281-87.
- . "Gracián frente a Quevedo". NRFH XXXVI (1988): 1069-1078.
- . "Gracián y la tradición oral". HR 44 (1976): 333-56.
- . Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal. Barcelona: Crítica, 1992.
- Clavería, C. "Notas sobre Gracián en Suecia". HR XIX (1951): 341-46.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1974 (1966).
- Compagnon, Antoine. La seconde main ou le travail de la citation. París: Seuil, 1979.

- Conte, Giuseppe, ed. Metafora. Milan: Feltrinelli, 1981.
- Correa Calderón, Evaristo. Baltasar Gracián: Su vida y su obra. Madrid: Gredos, 1970.
- . Introducción. Agudeza y arte de ingenio. Por Baltasar Gracián. Edición y notas de E. Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969.
- . Introducción. Obras completas. Por Baltasar Gracián. Madrid: Aguilar, 1944.
- . Introducción. Oráculo manual. Por Baltasar Gracián. Salamanca: Anaya, 1968.
- . "Lastanosa y Gracián". En HaG (1958): 65-76.
- . "Sobre Gracián y su Agudeza y arte de ingenio." Revista de ideas estéticas 6 (1944): 73-87.
- Costa, Prudence Mapes. "Gracián's Aesthetic of Wit in the Poetry of Góngora and Donne". Tesis doctoral. Universidad de Columbia, Nueva York, 1976.
- Coster, Adolphe. "Baltasar Gracián (1601-1658)". Revue Hispanique XIX (1913): 347-754. (Traducción española de Ricardo del Arco: Baltasar Gracián. Zaragoza: IFC, CSIC, 1947.)
- ed. El héroe. Por Baltasar Gracián. Chartres: Lester, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana o española. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- Criticón. (Revista). Dedicado a Gracián. Criticón 43, 1988.
- Croce, Benedetto. "Los tratadistas italianos del conceptismo y Baltasar Gracián". La lectura. Revista de Ciencias y Letras II, XII (1912): 246-67.
- Cuartero, María del Pilar. Fuentes clásicas de la literatura paremiológica del siglo XVII. Zaragoza: IFC, 1981.
- Cuesta Duttari, N. "Para un texto más correcto del Criticón". BBMP XXXI 1-2 (1955): 19-50.
- Curso monográfico. Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII. C.M. de la Universidad Literaria y el Ateneo de Zaragoza, Imprenta del Hospicio, 1926.

Curtius, Ernst Robert. Literatura europea y edad media latina. [Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Berna: Francke Verlag, 1948]. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 1955.

D'Agostino, Emilia. "*Ingenio e Agudeza nell'Estetica di Baltasar Gracián*". Tesis de licenciatura. Universidad de Milán, 1989.

---. "Para una estética de la sorpresa. El ingenioso arte y sus agudezas". Anthropos/ Documentos A 5 (1993): 40-45.

Darbord, Michel. "Le paradoxe chez Gracián (1601-1658)". 41-45. En Le paradoxe au temps de la Renaissance. Paris: Touzot, 1982.

Darst, David H. "Andrenio's Perception of Reality and the Structure of El Criticón." Hispania 60 4 (1977): 907-15.

---. "Gracián's Structural Method of Philosophy and Experience". En Studies in honour of Gerald E. Wade. Madrid: Porrúa Turanzas. 1979. pp. 49-56.

---. Imitatio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro). Madrid: Orígenes, 1985.

Dehennin, Elsa. "Gracián, Góngora et le baroque". En Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horret. Lieja, 1980. pp. 613-22.

Delorme, Jean, ed. Parole-Figure-Parabole. Recherches autour du discours parabolique. Lyon: PUL, 1978.

De Nicolás, Antonio T. Powers of Imagining: Ignatius of Loyola. A Philosophical Hermeneutic Imagining. Albany: SUNY, 1986.

Devoto, Daniel. "Sobre algunos libros de Lastanosa". BH LXVI (1964): 84-90.

Díaz-Plaja, Guillermo. El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones. Barcelona: Apolo, 1940.

---. "Una introducción a Gracián". En El estilo de San Ignacio y otras páginas. Barcelona: Noguer, 1956. pp. 129-47.

Dioguardi, Gianfranco. Viaggio nella mente barroca. Baltasar Gracián ovvero le astuzie dell'astuzia.

- Palermo: Selerio, 1986.
- Dixon, Peter. Rhetoric. Londres: Methuen, 1971.
- Donato, Eugenio. "Tesauro's Poetics: Through the Looking-Glass". MLN LXVIII (1963): 15-29.
- D'Ors, Eugenio. "El autodidacta de Gracián". En Lo Barroco. Madrid: Aguilar, 1964. pp. 35-40.
- Egido, Aurora. "El arte de la memoria y El Criticón". En Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Zaragoza: IFC, 1986. pp. 44-66.
- . "La variedad en la Agudeza de Baltasar Gracián". Syntaxis 16-17 (1988): 49-61.
- . Perfiles del Barroco. Zaragoza: Ibercaja, 1990.
- . "Sobre una traducción de Agudeza y arte de ingenio de Baltasar Gracián". Criticón 39 (1987): 127-36.
- . Prólogo. El político Don Fernando el Católico. Por Baltasar Gracián. Zaragoza: IFC. CSIC. Zaragoza, 1985.
- , ed. Historia y crítica de la literatura española. Vol. 3/1. Barcelona: Crítica, 1992.
- Fabilli, Josephine C. "A study of Baltasar Gracián's El Criticón: Sources and Selected Themes." Tesis doctoral. University of Southern California, 1969.
- Farinelli, Arturo. "Baltasar Gracián: estudio crítico." Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas I, 2 (1986): 33-55.
- Fernández Alvarez, Manuel. La sociedad española en el Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1989.
- Ferrari, Angel. "La conjunción de heptadismos y ecfrasis en textos antiguos y medievales". Boletín de la Real Academia de la Historia CLXXX (1983): 435-93. (Sobre Gracián: 472-80).
- Fernández, Jaime. "Notas literarias sobre la semejanza de japoneses y españoles". RL 49 (97) (ene.-jun. 1987): 145-54.
- Fernández de Ribera, Rodrigo. Los anteojos de mejor vista. Ed. Víctor Infantes de Miguel. Madrid: Legasa Literaria, 1979.

- Ferrari, Angel. Fernando el Católico en Baltasar Gracián. Madrid: Espasa-Calpe, 1945.
- Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca: Cornell University Press, 1964.
- Florescu, Vasile. La rhétorique et la neorhétorique. Genèse, évolution, perspectives. París: Belles Lettres, 1982. (1960).
- Fontanier, Pierre. Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1977.
- Frago García, Juan A. "Actitud de Gracián ante el hecho lingüístico". Anthropos/ Documentos A (1993): 68-74.
- Forastieri Braschi, Eduardo. "Baltasar Gracián y el Theatrum Mundi". Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas. Burdeos: Université de Bourdeaux, 1977. pp. 393-400.
- Frederic, Madeleine. La répétition. Etude linguistique et rhétorique. Tübingen: Nienmeyer, 1985.
- Fumaroli, Marc. Prólogo. Le pointe ou l'art du genie. Por Baltasar Gracián. Traducción de P. Laurens y M. Gendreau-Massaloux. París: L'Age de l'Homme, 1983.
- Gambin, Felice. "Baltasar Gracián. Prospettive del recente laboratorio bibliográfico". Filosofía Política II (1988): 465-71.
- . "Comparsa e scomparsa della guida in Baltasar Gracián". Clinamen II 4 (1989): 50-74. Reimpreso en Azafea II (1989): 57-79.
- . "Conoscenza e prudenza in Baltasar Gracián". Filosofía política I (1987): 257-83.
- . "*Estilo y prudencia*. Filosofia e pratica nel pensiero di Baltasar Gracián". Tesi di Laurea all'Università di Padova, 1986.
- . "La obra de Gracián en la cultura italiana". Suplementos Anthropos 37 (1993): 118-21.
- . "Stile e prudenza del gusto in Baltasar Gracián. Tra giudizio estetico e filosofia pratica". Museum Patavinum V 1 (1987): 89-102.
- Garasa, Delfín Leocadio. "Algunas notas a El Criticón de Baltasar Gracián". Filología II (1950): 80-85.

- Garavelli, Bice Mortara. Manual de Retórica. [Manuale di retorica, Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1988], trad. M^a José Vega. Madrid: Cátedra, 1991.
- García Berrio, Antonio. España e Italia ante el conceptismo. Madrid: RFE. Anejo LXXVII. Madrid: CSIC, 1968.
- . Formación de la teoría literaria moderna. Vol II. Universidad de Murcia, 1980.
- . "Il tuolo della retorica nell'analisi/ interpretazione dei testi letterari". Versus (1983): 53-56.
- . Introducción a la poética clasicista. Madrid: Taurus, 1988.
- García Gibert, Javier. "Baltasar Gracián y el ficcionalismo barroco". Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 1990.
- García Gibert, Javier y Hernández Sacristán, C. "El razonamiento etimológico como procedimiento discursivo en Baltasar Gracián". AFA XLI 2 (1988): 153-72.
- García Gómez, Emilio. "Un cuento árabe, fuente común de Abentofáil y de Gracián". RABM, XLVII (1926): 1-67 & 241-69.
- García López, J. Prólogo. Baltasar Gracián. Antología. Por Baltasar Gracián, Barcelona: Labor, 1947.
- García Mercadal, José. Baltasar Gracián. Estudio y antología. Madrid: Compañía bibliográfica española, 1967.
- García Prada, José María. "Sabiduría práctica: Kant, Gracián y Schopenhauer". Estudios filosóficos XXXVII 104 (1988): 101-31.
- Garin, Eugenio y Rossi, Paolo, eds. Testi umanistici sulla retorica. Milán, Nápoles: Ricciardi, 1953.
- Gates, Eunice J. "An unpublished Autobiographical poem by Uztarroz". En Homenaje a Rodríguez Moñino. Vol. I. Madrid: Castalia, 1966. pp. 179-92.
- Gardner, Helen, ed. The divine poems of John Donne. Oxford, 1952.
- Gariano, M.C. "Simbolismo y alegoría en El Criticón de Gracián". Asomante 22 ii (1966): 39-50.

- Gaylord, Kathleen Sue. "The Medieval Bestiary in the Golden Age. Allegory and Emblem in Gracián's El Criticón." Tesis doctoral. Universidad de Illinois, Urbana, 1986.
- Genette, Gerard. "La Rhétorique restreinte". En Figures III. París: Seuil, 1972.
- Gendreau-Massaoloux, Michèle y Laurens, Pierre. "Racines et fruits de la Agudeza y arte de ingenio de Baltasar Gracián: La naissance d'une nouvelle rhétorique". Permanences, émergences et résurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américaine. Aix-en-Provence. Service des Pubs. Univ. de Provence, 1981. pp. 149-63.
- Gili Gaya, Samuel. "Agudeza, modismos y lugares comunes". HaG (1958): 89-97.
- Gilman, Stephen. "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain". Symposium (1946): 82-107.
- Goldin, Daniela, ed. "Retorica e Poetica." Atti del III Convegno italo-tedesco. Bressanone, 1975.
- . "Simbolo, metafora, allegoria." Atti del IV Convegno italo-tedesco. Bressanone, 1976.
- Gómez de Liaño, Ignacio. El idioma de la imaginación. Madrid: Taurus, 1982.
- González, José G. "Baltasar Gracián y la ética de situación". Tesis doctoral. Universidad del Estado de Florida, Tallahassee, 1973.
- González Casanova, Pablo. "Verdad y agudeza en Gracián". Cuadernos Americanos LXX 4 (1953) :143-60.
- Grady, Hugh H. "Rhetoric, Wit and Art in Gracián's Agudeza". MLQ 41 (1980): 21-37.
- Gray, Bennison. The Grammatical Foundation of Rhetoric. Discourse Analysis. La Haya: Mouton, 1977.
- Green, Otis H. "On the meaning of Crisi(s) before El Criticón". HR XXI (1953): 218-20.
- Greimas, Algirdes Julien. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971 (1966).
- Gringoire, Pedro, ed. Baltasar Gracián. México: Secretaría de Educación Pública, 1944.

- Grupo M: Retórica general. Barcelona: Paidós, 1987 (1967).
- Guardiola Alcover, Conrado. Baltasar Gracián: recuento de una vida. Zaragoza: Librería General, 1980.
- Guy, Alain. Histoire de la philosophie espagnole. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- . "La philosophie baroque chez Fray Luis de León, Suárez et Gracián". Baroque 7 (1974): 149-53.
- Hafter, Monroe Z. Gracián and Perfection: Spanish Moralists of the Seventeenth Century. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966.
- . "Gracián's Reputation in Eighteenth-Century Spain". En Homenaje a Rodríguez-Moñino. Vol. I. Madrid: Castalia, 1966. pp. 233-40.
- Hall, J.B. "The Wheel of Time: Gracián's Changing View of History." BHS 52 (1975): 371-78.
- Hartmann, Susanne. "Baltasar Gracián: Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies: Concepto und Weltanschauung". Tesis doctoral. Universidad de Hamburgo, 1986.
- Hatzfeld, Helmut. Estudios sobre el barroco. Madrid: Gredos, 1966. (2ª ed.)
- . "The Baroquism of Gracián's El Oráculo Manual". En HaG (1958): 103-117.
- . "Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau". Studi Secentischi II (1961): 3-21.
- Hawkes, Terence. Metaphor. Londres, 1972.
- Heger, Klaus. Baltasar Gracián: Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del conceptismo. Zaragoza: IFC, 1960.
- . Baltasar Gracián. Estilo y doctrina. Zaragoza: IFC, 1982.
- . "Lingüística de textos e historia de la literatura". Dispositio 12 (1987): 179-85.
- Heilmann, Luigi. Retorica, neoretorica, linguistica. En Ritter Santini y Raimondi, eds. (1978): 9-24.
- Henry, Albert. Métonimie et métaphore. París: Klincksieck, 1971.

- Hernández, María Teresa. "La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián". EdLing 3 (1985-86): 7-46.
- Hidalgo-Serna, Emilio. Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián: der "concepto" und seine logische Funktion. München:W.Fink c. 1985.
- . El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. Madrid: Anthropos, 1993.
- . "Filosofía del ingenio y del concepto en Baltasar Gracián". Tesis doctoral. Universidad Pontificia de Santo Tomás, Roma, 1976.
- . "Función cognoscitiva, estética y moral del *juicio ingenioso*. (Reflexión sobre el "buen gusto" graciano). Diálogo Filosófico (1988): 166-77.
- . "Il problema filosofico dell'Agudeza y arte de ingenio". Aesthetica 18 (1987): 9-23.
- . "Origen y causas de la agudeza: Necesaria revisión del *conceptismo* español". Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. I. Frankfurt: Vervuert, 1989. pp. 477-86.
- Honig, Edwin. Dark Conceit. The Making of Allegory. Hannoverand London: New England University Press, 1982.
- Hoyo, Arturo del. Baltasar Gracián. Buenos Aires: Columba, 1975.
- . Introducción. Obras completas. Por Baltasar Gracián. Madrid: Aguilar, 1960.
- Huarte de San Juan. Examen de ingenios para las ciencias. Ed. de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- Hutchings, C. M. "The Examen de ingenios and the doctrine of original genius". Hispania XIX (1936): 273-82.
- Ilie, Paul. "Gracián and the Moral Grotesque." HR 34 (1971): 30-48.
- Iventosch, Hermann. Moral allegorical names in Gracián's Criticón. Names IX 4 (1961): 215-33.
- Jankelevitch, Vladimir. "Apparence et manière". HaG (1958): 119- 29.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. La edición de textos. Londres:

- Támesis, 1990.
- Jiménez Patón, Bartolomé. Elocuencia española en arte. Madrid: El Crotalón, 1987 (1604).
- Joly, Monique. "Nuevas notas sobre la figura del guía en El Criticón". Criticón 33 (1986): 37-50.
- Jones, Joseph R. "Topoi of Dedication in the Prologues of Gracián's Discreto and Guevara's Década." RomN VII (1965): 54-57.
- Jover, José María. 1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita, 1949.
- Juliá Andreu, Gabriel. Prólogo y notas. Tratados políticos: El Héroe, El Discreto, Oráculo Manual, El político Don Fernando. Barcelona: Luis Miracle, 1941.
- Kassier, Theodore L. The truth disguised: Allegorical Structure and Techniques in Gracián's Criticón. London: Tamesis, 1976.
- Kattan Zablah, Jorge. "Maquiavelo y el jesuita Gracián". Kañina 5 (1981): 91-94.
- King, Willard. Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII. Madrid: Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963.
- Krauss, Werner. La doctrina de la vida según Baltasar Gracián. [Gracián's Lebenslehre. Frankfurt: Vittorio Klestermann, 1947]. Madrid: Rialp, 1962.
- Lanham, Richard A. A Handlist of Rhetorical Terms. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1969.
- Lacosta, Francisco C. "El conceptismo barroco de Baltasar Gracián en Agudeza y arte de ingenio". Romantic Review LV 2 (1964): 85-90.
- Lapesa, Rafael. Historia de la lengua española. Madrid: Escelicer, 7ª ed. 1968.
- Larsen, Kevin. "The presence of Luis de Camões in Gracián's Agudeza y arte de ingenio". Mester 10.1-2) (1981): 4-13.
- Lascaris Comennu, Constantino. "Baltasar Gracián". En Estudios de Filosofía Moderna. El Salvador: Ministerio

- de Educación, 1966. pp. 49-50.
- . "El estoicismo en el barroco español". En Estudios de Filosofía Moderna. El Salvador: Ministerio de Educación, 1966. pp. 31-48.
- Laurens, Pierre. "Ars ingenii: la théorie de la pointe au dix-septième siècle (Baltasar Gracián, Emmanuele Tesauro)". La Licone 3 (1979): 185-213.
- Laurenti, Joseph L. "La admiración de Baltasar Gracián por Italia." ArH 43 (1965): 265-76.
- Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. [Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München: Verlag, 1960.] Traducción de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1966.
- . "Notas sobre los italianismos castellanizados en las obras de Baltasar Gracián." QIA 36:1-5. RIE 30 (1973): 297-303.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Sobre la dificultad conceptista". Estudios dedicados a Menéndez Pidal VI (1956): 355-86. Reimpreso en Estilo barroco y personalidad creadora. Salamanca: Anaya, 1956. pp. 11-59.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Madrid: Cátedra, 1976 (1973).
- Leeman, Anton D. Orationes Ratio. The Stylistic Theory and Practice of Roman Orators. Amsterdam: 1963
- Lessing, G. Ephrain. Laocoonte. Trad. y ed. Eustaquio Barjau. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Levisi, Margarita. "Los personajes compuestos en El Criticón". 451-54 Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977. Toronto: Dept. de esp. y port., Univ. de Toronto; 1980.
- . "Notas sobre las dualidades en El Criticón." REH 5 (1971): 333-47.
- Liñán y Heredia, Narciso José de. Baltasar Gracián, 1601-58. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos, 1902.
- LESO. "Trescientas notas para una mejor comprensión literal del Criticón (Segunda y Tercera Parte)." Criticón 43 (1988): 189-245.

- . "Doscientas cincuenta notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del Criticón." Criticón 33 (1986): 51-104.
- Livosky, Isabel C. "Función de los personajes en la estructura narrativa de El Criticón de Baltasar Gracián." HisJ 7.1 (Otoño 1985): 29-39.
- López Pinciano, Alonso. Philosophia Antiqua Poetica. Madrid: CSIC, 1973.
- Luciano de Samósata. Diálogos de tendencia cínica. Trad. y ed. Francisco García Yagüe. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- Luzán, Ignacio. La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (1737-1789). Ed. Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- Lyons, John. Semantics. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Lledó, Emilio. "Lenguaje y mundo literario en El Criticón de Gracián." En Secta Gratulatoria in Honorem Juan Régulo. Vol. I. La Laguna: Univ. de La Laguna, 1985. pp. 411-424.
- Maldonado de Guevara, Francisco. El ocaso de los héroes en El Criticón. Zaragoza: IFC/CSIC, 1945.
- . "Varios pasajes de Baltasar Gracián". Revista Histórica de Valladolid 6 & 7 (1918): 243 ss.
- Manetti, Giovanni. Le teorie del segno nell'antichità classica. Milán: Bompiani, 1987.
- Mancini, Guido. "Las referencias religiosas en la Agudeza y arte de ingenio". Revista de Filología Española LXVIII (1988): 1-11.
- Maravall, José Antonio. Antiguos y modernos. Madrid: Sociedad de publicaciones, 1966.
- . Estudios de historia del pensamiento español. Madrid, 1975.
- . Estado moderno y mentalidad social II. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- . "La corriente doctrinal del tacitismo en España". CH 238-40 (1969): 645-67.
- . La cultura del barroco: Análisis de una estructura

- histórica. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- . La teoría política del estado en el siglo XVII. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1944.
- . "Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián." RUM VII nº 27 (1958): 403-445.
- . "Maquiavelo y el maquiavelismo en España". Boletín de la Real Academia de la Historia CLXV (1969): 183-211.
- Marchese, Angelo y Forradellas, J. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1986.
- Marichal, Juan. "The testimony of Literature, Spain (1618-1658)". Philological Quarterly LI (1972): 245-54.
- Marina, José Antonio. Elogio y refutación del ingenio. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Martí, Antonio. La preceptiva retórica española en el siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1972.
- Martinengo, Alessandro. "Da Boccacini a Gracián: Dibattito su Venezia." En Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi. Padua: Liviana, 1973. pp. 1-27.
- Martz, Louis. The Poetry of Meditation. New Haven: Yale University Press, 1956.
- May, Terence E. "An interpretation of Gracián's Agudeza y Arte de Ingenio." HR 26 (1948): 275-300.
- . "Extremo-Término". BHS XXXI (1954): 37-38.
- . "Gracián's idea of the *concepto*." HR 18 (1950): 15-41.
- . "Notes on Gracián's Agudeza". En Wit of the Golden Age: Articles On Spanish Literature. Kassel: Reichenberger, 1986. pp. 270-77.
- Mazzeo, Joseph A. "A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical Poetry". Modern Philology L (1952): 88-96.
- . "A Seventeenth Century Theory of Metaphysical Poetry". Romanic Review XLIII (1951): 243-55.
- . "Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence". Journal of the History of Ideas XIV (1953): 221-55.

- Mehnert, Hennig. "Der Begriff *ingenio* bei Juan Huarte und B. Gracián." RF 91 (1979): 270-80.
- Melandri, Enzo. La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia. Bologna: Il Mulino, 1968.
- Mele, Eugenio. "Baltasar Gracián e il Nietzsche". Nuova Cultura VII (1927-1928): 206-10.
- . "Il Gracián e alcuni emblemata dell'Alciato". Giornale storico della Letteratura Italiana LXXIX (1922): 373-76.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Las poéticas. Siglos XVI y XVII". En Historia de las ideas estéticas en España. Vol. II. Madrid: CSIC, 1961. pp. 205-359.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Oscuridad, dificultad entre culteranistas y conceptistas". En Castilla, la tradición, el idioma. Madrid: Espasa-Calpe, 4ª ed., 1966. pp. 219-232.
- Metschies, Michael. "Concepto und Zitat." RF 79 (1967): 152-57.
- Meyer, Michel. Logique, langage et argumentation. París: Hachette, 1982.
- Migliorni, Bruno. Dal nome proprio al nome comune. Florencia: Olchski, 1927.
- . "La metafora reciproca". En Id. Saggi Linguistici. Florencia: Le Monnier, 1957. pp. 22-30.
- Monge, Félix. "Culteranismo y conceptismo a luz de Gracián." En HaG. La Haya: Van Goor Zonen, 1966. pp. 355-81. Reimpreso parcialmente como "Conceptismo y cultismo" en Documentos A/ Anthropos 5 (1993): 164-66.
- Montesinos, José Francisco. "Gracián o la picaresca pura", en Ensayos y estudios de literatura española. México: Ediciones de Andrea, 1951. pp. 132-45.
- Morel-Fatio, Alfred. "Gracián, interprété par Schopenhauer". BH XII (1910): 377-407.
- . "Sur les moralistes espagnols du XVII siècle et en particulier sur Balthasar Gracián". BH (1910): 201-204 & 330-34.
- . "Liste cronologique des lettres de Gracián". BH XII (1910): 204-206.

- Morier, Henry. Dictionnaire de poétique et de rhétorique.
París: PUF, 1981.
- Moreno Báez, Enrique. Filosofía del Crítico. Santiago
de Compostela: Universidad, 1959.
- . "Gracián y Morales, Baltasar." En Dizionario
Biográfico degli autori di tutti i tempi. Vol. II, p.
309. Milano: Bompiani, 1956.
- Morier, Henri. Dictionnaire de poétique et de rhétorique.
Paris: PUF, 1961.
- Morpurgo-Taglibaue, Guido. "Il barocco e noi: Perché non
siamo e come siamo barocchi". Aesthetica 18 (1987):
105-36.
- Morreale, Margarita. "Castiglione y El héroe: Gracián y
despejo". Homenaje a Gracián. Zaragoza: IFC, 1958.
- Mourgues, Odette. Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry.
Oxford: Clarendon Press, 1953.
- Muñoz Rojas, José Antonio. "Un libro español en la
biblioteca de Donne". RFE XXV (1941): 108-111.
- Murphy, James J. La retórica en la Edad Media. México:
FCE, 1986 (1974).
- Navarro González, Alberto. "Garcilaso y Gracián". Actas de
la IV Academia Literaria Renacentista. Salamanca:
Universidad de Salamanca, 1986. pp. 247-69.
- . "Las dos redacciones de la Agudeza y arte de ingenio".
Cuadernos de Literatura IV (1948): 201-13.
- Nebrija, Elio Antonio de. Gramática de la lengua castellana.
Ed. A. Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Neumeister, Sebastian. "Der andere Gracián: Die 13.
Meditation des Comulgatorio (1655)". Ibero 23 (1986):
111-24.
- . "Gracián en Alemania". Suplementos Anthropos 37
(1993): 121-25.
- . "Höfische Pragmatik: Zu Baltasar Graciáns Ideal del
Discreto". En Europäische Hofkultur im 16. und 17.
Jahrhundert. Vol. II. Hamburg: Hauswedell; 1981. pp.
51-60.
- , ed. El mundo de Gracián. (Actas del Coloquio

- Internacional sobre Baltasar Gracián). Berlín: Colloquium, 1991.
- Nider, Valentina. "Reparo y reparar: apuntes sobre el léxico de la Agudeza y arte de ingenio". Criticón 53 (1991): 97-108.
- Noppen, Jean Pierre, et al. Metaphor. A Bibliography of Post-1970 Publications. Amsterdam: Benjamins, 1985.
- Orozco, Emilio. Manierismo y Barroco. Salamanca: Anaya, 1970.
- . Temas del barroco. Granada: Universidad, 1947.
- Ovejero y Maury, Eduardo. "Baltasar Gracián. Resumen de su vida y juicio de sus obras". Introducción a su edición de Agudeza y arte de ingenio. Por Baltasar Gracián. Madrid: Biblioteca de Filósofos Españoles, 1929.
- . "El Criticón de Baltasar Gracián". EMod CCXCVII (1913): 5-27.
- . Estudio liminar a las ediciones de las obras de Gracián. Madrid: Espasa-Calpe, 1929.
- Pacho, Eulogio, et al. El padre Gracián: discípulo, amigo provincial de Santa Teresa. Burgos: Monte Carmelo, 1984.
- Parker, Alexander A. "Concept and Conceit: An Aspect of Comparative Literary History". MLR 77 4 (1982): xxi-xxxv.
- . "La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo", en Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Vol. III. Madrid, 1952. pp. 345-60.
- . Introducción. Fábula de Polifemo y Galatea. Por Luis de Góngora. Edición de A. A. Parker. Madrid: Cátedra, 1990. (4ª ed.)
- Paulham, Jean. "Les figures ou la rhétorique décryptée". Cahiers du Sud XXXVI (1949): 362-95.
- Peacham, Henry. The Garden of Eloquence. Londres, 1577.
- Pelegrin, Benito. "Antithèse, métaphore, synéchdoque et méthonymie: Stratégie de la figure dans l'Oráculo Manual de Baltasar Gracián. RLC (jul.-sept.1982) : 339-50

- . "Babilonia de confusiones: Seville contre Madrid: Sur un erreur de Romera-Navarro." En Hommage à A. Joucla-Rouau. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1974. Vol. I. pp. 146-90.
- . "Crítica de reflexión y reflexión sobre la crítica." Criticón 43 (1988): 37-72.
- . Ethique et esthétique du baroque: l'espace jésuitique de Baltasar Gracián. Arles: Actes Sud, 1985.
- . "La France dans le Criticón de Baltasar Gracián." En La Découverte de la France au XVII siècle. Paris: CNRS, 1980. pp. 509-16.
- . "La rhétorique élargie au plaisir". Poétique 38 (1979): 198-228.
- . Le Fil perdu du "Criticón" de Baltasar Gracián: Objectif Port-Royal: Allégorie et composition "conceptiste". Aix-en-Provence: Pubs. Univ. de Provence; 1984.
- , trad. & intr. Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui et quelques autres. Paris: Libres-Hallier, 1978.
- , ed. & intr. Oráculo manual y arte de prudencia. Por Baltasar Gracián. Zaragoza: Guara, 1983.
- Pennacini, Adriano, ed. Retorica e storia nella cultura classica. Bolonia: Pitagora, 1974.
- Peralta, Ceferino. "El eclecticismo estético de Baltasar Gracián en la Agudeza". En Studia historica et philologica in honorem M. Batllori. Roma: Instituto Español de Cultura, 1984. pp. 763-73.
- . "Gracián, entre barroco y neoclásico en la Agudeza". Introducción a su edición sin notas de Agudeza y arte de ingenio. Venezuela: Universidad Católica de Tachira, 1984.
- . "Gracián y Europa". Suplementos Anthropos 37 (1993): 76-83. Perelman, Chaim. Le champ de l'argumentation. Bruselas: Univ. Libre de Bruxelles, 1970.
- Perelman, Chaim & Olbrechts-Tyteca, Lucie. La Nouvelle Rhétorique Traité de l'Argumentation. Paris: PUF, 1958. Trad. esp. Tratado de la argumentación. Madrid: Gredos, 1989.

- Periñán, Blanca. "Lenguaje agudo entre Gracián y Freud".
Studi Ispanici (1977): 69-94.
- Picone, Michelangelo, ed. Dante e le forme dell'allegorisi.
Rávena: Longo, 1981.
- Pfandl, Ludwig. "Baltasar Gracián (1601-1658)." Historisches
Jahrbuch des Görres-Geselleschaft XLV (1925): 241-52.
- . Historia de la Literatura nacional española de la Edad
de Oro. Barcelona, 1953.
- Plebe, Armando. Breve storia della retorica antica. Bari:
Laterza, 1988.
- . Manuale di retorica. Bari: Laterza, 1988.
- . "Paratextes". Poétique 69 (1987): 59-84.
- Poggi, Giulia. "Góngora, Gracián e l'albero del mistero".
Studi ispanici. Pisa: Giardini, 1986. pp. 82-123.
- Porqueras-Mayo, Alberto & Laurenti, Joseph L. "La colección
de Baltasar Gracián en la biblioteca de la Universidad
de Illinois: Fondos raros (siglo XVII, XVIII y XIX)."
BH 77 (1977): 347-79.
- . Teoría poética del Renacimiento y Manierismo
españoles. Barcelona: Puvill, 1986.
- Pozuelo Yvancos, José M^a. "El epíteto conceptista".
Revista de literatura XXXIX 77-78 (1978): 7-25.
- . "Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el
conceptismo: Un tópico de Quevedo a la luz de la teoría
literaria de Gracián". CHA 361-362 (jul.-ag. 1980): 40-
54.
- Prandi, Michele. Sémantique du contresens. París: Les
éditions de Minuit, 1987.
- Praz, Mario. Imágenes del Barroco (Estudios de
Emblemática). Madrid: Taurus, 1984.
- Preti, Giulio. Retorica e logica. Le due culture. Turín:
Einaude, 1968.
- . Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano.
Florenzia: Olschki, 1982.
- . "Retorica e linguaggio letterario". Intersezione III,
3 (1983): 489-503.

- Prieto, Antonio. "El sujeto narrativo en El Criticón, en Ensayo semiológico de sistemas literarios. Barcelona: Planeta, 1972. pp. 188-253.
- . Estudio preliminar. El Criticón. Por Baltasar Gracián, Madrid: Iter, 1970.
- Pring-Mill, Robert D.F. " 'Porque yo cerca muriese'. An Occasional Meditation on a conceptista Theme". BHS LXI (1984): 369-78.
- . "Some Techniques of Representation in the Sueños and the Criticón". BHS 45 (1968): 270-84.
- Prost, Gisèle. "El Criticón de B. Gracián: Roman initiatique." Crisol 5 (Oct. 1986): 11-20.
- Quilligan, Maureen. The Language of Allegory. Defining the Genre. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- Quirós Casado, Antonio. "Baltasar Gracián: la filosofía del desengaño en el Barroco español". Tesis de Licenciatura. Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- . "Estudio de algunos filosofemas en la obra de Baltasar Gracián". Anthropos/ Documentos A 5 (1993): 157-64.
- Rahola y Tremols, Federico. Baltasar Gracián (Escriptor satirich, moral y politich del segle XVII). Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1902.
- . Estudio crítico sobre Baltasar Gracián y su Criticón. Barcelona, 1908.
- Ramis Alonso, M. Ecos de "El Criticón" de Gracián. Palma de Mallorca, 1942.
- Ramos Foster, Virginia. Baltasar Gracián. Boston: Twayne, 1975.
- . "Baltasar Gracián y los conceptos de la poesía antes de la Agudeza y arte de ingenio". Hispano XII, 35 (1969): 33-43.
- . "Literary Ideas of Baltasar Gracián". Tesis doctoral. University of Missouri, Columbia, 1966.
- . "Nota sobre la Agudeza y Arte de Ingenio y la estética barroca". Revista de Ideas Estéticas XXVI 102 (1968): 167-71.
- Ravazzoli, Flavia. "I meccanismi linguistici dell'iperbole".

- En Ritter-Santini y Raimondi, eds. pp. 69-86.
- . "Appunti di nuova retorica, tra semantica e pragmatica". Strumenti critici 44 (1981): 154-170.
- Reboul, Olivier. La rhétorique. París: PUF, 1984.
- Reckert, Tina. "Der Metaphorische *concepto* als Grundlage der ingeniose Sprache bei Baltasar Gracián". Tesis doctoral. Universidad de Braunschweig, 1991.
- . "Metáfora y concepto metafórico en Agudeza y arte de ingenio". Anthropos/ Documentos A (1993): 81-86.
- Redondo, Augustin. "Monde à l'envers et conscience de crise dans le Criticón de Baltasar Gracián". En L'Image du monde renversé ses représentations littéraires et paralittéraires. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1977. pp.83-97.
- Reyes, Alfonso. "Gracián"; "Una obra fundamental sobre Gracián"; "Un diálogo en torno a Gracián". En Capítulos de literatura española. 1ª serie. México: La Casa de España en México, 1939. pp. 229-92.
- . "Gracián"; "Un diálogo en torno a Gracián"; "Gracián y la guerra". En Cuatro ingenios (Hita, Lope, Quevedo y Gracián). Buenos Aires: Austral, 1950.
- . "Nota crítica al libro de Coster Baltasar Gracián (1601-1658)". RFE II (1915): 386.
- . Edición y prólogo a Los Tratados (El héroe, El discreto, El oráculo). Por Baltasar Gracián. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1918.
- Ricard, Robert. "Wit et Agudeza". Révue de Moyen Age Latin IV (1948): 283-85.
- Richards, Ivor Armstrong. The Philosophy of Rhetoric. Nueva York: Oxford University Press, 1965. [1ª ed. 1936].
- Rico, Francisco. El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas. Madrid: Castalia, 1970.
- Rico Verdú, J. La retórica española en los siglos XVI y XVII. Madrid: Gredos, 1973.
- Ricoeur, Paul. La metáfora viva. Madrid: Europa, 1980.
- Riposati, Benedetto. "Problemi di retorica antica". En

Introduzione alla filologia classica. Milán: Marzorati, 1951.

Ritter Santini, Lea y Raimondi, Enzo. Retorica e critica letteraria. Bolonia: Il Mulino, 1978.

Romera Navarro, Miguel. "Autores latinos en El Criticón", HR II (1934): 102-33.

---. "Citas bíblicas en El Criticón". HR I (1933): 323-34.

---. "El claroscuro graciano." HR XI (1943): 258-59; 125-30.

---, ed. El discreto. Buenos Aires: Academia argentina de letras, 1960.

---. "El humorismo y la sátira de Gracián". HR X (1942): 126-46.

---. "Evolución de la crítica sobre El Criticón". HR V (1937): 140-50.

---. Estudio del autógrafo. El héroe. Por Baltasar Gracián. Madrid: CSIC, 1946.

---. Estudio preliminar. El Criticón. Edición crítica de Miguel Romera Navarro. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1938-40.

---. Estudios sobre Gracián. Austin: University of Texas Press, 1950.

---. "Evolución de la crítica sobre El Criticón." HR V (1937): 140-50.

---. "Las alegorías de El Criticón". HR IX 1 (1941): 151-75.

---. Introducción. Oráculo manual y arte de prudencia. Por Baltasar Gracián. Edición de Miguel Romera Navarro. Madrid: CSIC, 1954.

---. "Ortografía graciana". HR XIII (1945): 125-44.

---. "Reflexiones sobre los postreros días de Gracián". HR IV 2 (1936): 179-83.

---. "Reminiscencias de Botero y Boccacini en El Criticón". BH XXXVI (1934): 149-58.

---. "Una página curiosa del Criticón". HR IV (1936):

367-71.

Romo, Fernando. "La paradoja en Agudeza y arte de ingenio". Anthropos/ Documentos A 5 (1993): 87-97.

Ross, Waldo. "El viaje interior en Baltasar Gracián". RL 38 (1970): 159-65.

Rossi, Paolo. Clavis universalis: Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lulio a Leibniz. Milán-Nápoles: Ricciardi, 1960.

Rostagni, Augusto. "Un nuovo capitolo nella storia della retorica antica". En Scritti minori. Vol. I. Aesthetica. Turín: Bottega d'Erasmus, 1955. pp. 1-57.

Rothberg, Irving Paul. "Covarrubias, Gracián and the Greek Anthology". Studies in Philology LIII 4 (1956): 540-52.

Rouveyre, André. El español Baltasar Gracián y Federico Nietzsche. Apéndices de Victor Bouiller. Madrid: Biblos, 1927.

---. Gracián: Pages caractéristiques. Traducción original y notas de Victor Bouiller. París: Mercure de France, 1925.

Roux, Luce E. "Du mythe platonicien à l'allégorie gracianesque: Les Laberintiques sentes de l'actualisation". CER 11 (1986): 20-58.

Saavedra Fajardo. Empresas políticas: idea de un príncipe político cristiano. Edición de Quintín Aldea Vaquero. Madrid: Editora Nacional, 1977.

---. República literaria. Ed. Vicente García de Diego. Madrid: Ediciones de "La lectura", 1922.

Salas Bosch, Xavier de. "El Bosco en la literatura española". Barcelona: Analecta Sacra Tarraconensis 16 (1943): 547-56.

---. "El Giorgione en Gracián". En Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Tomo VI. Madrid: CSIC, 1956. pp. 547-56.

Salinas, Miguel de. Retórica en lengua castellana. En Elena Casas, ed. pp. 39-200.

Sánchez, José. Academias literarias del Siglo de Oro.

- Madrid: Gredos, 1961.
- Sánchez Alonso, Benito. "Sobre Baltasar Gracián" (Notas lingüoestilísticas)". RFE XLV (1962): 161-225.
- Sánchez de las Brozas, Francisco. De ars dicendi liber unus & Organum dialecticum et rhetoricum. En Obras. Vol. I. Escritos retóricos. Edición de E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez. Cáceres: Institución Cultural El Brocense, 1984.
- Sánchez Escribano, Federico. "Gracián ante la comedia española del siglo XVII." Revista de Literatura XIX 37-38 (1961): 113-15.
- Sandig, Barbara. Stilische-rhetorische Diskursanalyse. Tübingen: Narr., 1988.
- Santa Marina, Luis, ed. Páginas escogidas. Por Baltasar Gracián. Barcelona: Luis Miracle, 1932.
- Sarmiento, Edward. "Clasificación de algunos pasajes capitales para la estética de Baltasar Gracián." BH 37 (1935): 27-56.
- . "Gracián's Agudeza y arte de ingenio. I." MLR XXVII 3 (jul. 1932): 280-92.
- . "Gracián's Agudeza y arte de ingenio. II" MLR XXVII 4 (oct. 1932): 420-29.
- . "On two criticisms of Gracián's Agudeza". HR III (1935): 23-35.
- . "Sobre la idea de una escuela de escritores conceptistas en España". Zaragoza IFC/ CSIC, 1958. pp. 145-53.
- . "Une note sur El Criticón et l'Eclesiastes". BH XXXIV (1932): 150-53
- Scaglione, Aldo. The Classical Theory of Composition. Chapel Hill: University of California Press, 1972.
- Scarpetta, G. "Gracián ou la pensée baroque". En L'Impureté. París: Bernard Grasset, 1985. pp. 325 ss.
- Schröder, Gerhardt. Baltasar Gracián's 'Criticón'. Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1966.
- Schulz-Buschhauss, Ulrich. "Baltasar Gracián: El criticón."

- En Der Spanishche Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Schwann Bagel, 1986. pp. 126-144
- . "Über die Verstellung und die ersten Primores des Héroe von Gracián". RF 91 (1979): 411-30.
- Schwartz, Lía. "Golden Age Satire: Transformations of Genre". MLN CV (1990): 260-82.
- . Metáfora y sátira en la obra de Quevedo. Madrid: Taurus, 1983.
- . "Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico". En Homenaje a Ana María Barrenechea. Madrid: Castalia, 1984.
- Seco, Rafael. Prólogo. El Criticón. Por Baltasar Gracián. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.
- Selig, Karl Ludwig. "Gracián und Alciato's Emblemata." En Emblem und Emblematischer Rezeption. Darmstadt: Wissenschaftliche, 1978. pp. 122-39.
- Senabre, Ricardo. Gracián y El Criticón. Salamanca: Universidad, 1979.
- Senger, Jules. L'art oratoire. París: PUF, 1961.
- Serpieri, Alessandro. Retorica e immaginario. Parma: Pratiche, 1986.
- Sierra, Luis. "La moral política. El antimaquiavelismo en Suárez y Gracián." Arbor XLVIII, 183 (marzo 1961): 33-53.
- Smith, Hilary Dansey. "Baltasar Gracián's Preachers: Sermon Sources in the Agudeza". BHS 63 (4) (Oct. 1986): 327-38.
- . "The Ages of Man in Baltasar Gracián's Criticón". Hispano 32 (Sept. 1988): 35-47.
- Sobejano, Gonzalo. "Gracián y la prosa de ideas". En Historia y crítica de la literatura española. Vol III. Barcelona: Crítica, 1983. pp. 904-70.
- . "Nuevos estudios en torno a Gracián". Clavileño V, 26 (1954): 23-32.
- Solano-Camón, Enrique. "Notas acerca del significado histórico del P. Gracián en torno a 1640."

- Criticón 45 (1989): 71-80.
- Sonnino, Lee A. A Handbook of XVIth Century Rhetoric.
Londres, 1968.
- Sordelli, V. A. "La noche primera en El Criticón de Gracián". Boletín de la Academia Argentina de Letras IV, 15 (1936): 430-34.
- Soria, Giuliano. "Analisi del soneto 'Yo' di Alfonso Cortés. (Appunti per uno studio dell'ossimoro, dell'antitesi, del paradosso)". Quaderni Ibero-americi 45/46 (1975): 264-90.
- Spitzer, Leo. "Betlengabor, un erreur de Gracián? Note sur les noms propres chez Gracián." RFE XVII (1930): 173-80.
- Soto de Rojas, Pedro. Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Ed. Aurora Egido. Madrid: Cátedra, 1981.
- Stinglhamber, L. "Baltasar Gracián et le Compagnie de Jésus." HR XXII 3 (1954): 195-207.
- Spang, Kurt. Fundamentos de retórica. Pamplona: Universidad de Navarra, 1979.
- Sperber, Dan. "Rudiments de rhétorique cognitive". Poétique 23 (1975): 389-415.
- Starobinski, Jean. Les mots sur les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. París: Gallimard, 1971.
- Strolle, Jon M. "Engaño and Art in the Criticón." Hispanófila 58 (1976): 5-17.
- . "Gracián and *Gusto*." KRQ 19 (1972): 485-500.
- . "Gracián's Choice of 'Dar en la cuenta' over 'Caer en la cuenta'." En Studies in honor of Lloyd A. Kasten. Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1975. pp. 281-88.
- Talvet, Jüri. "Baltasar Gracián en la vanguardia estética y filosófica del Barroco". En Anthropos/ Documentos A 5 (1993): 98-103.
- Tamba-Mecz, Irene. Les sens figuré. Vers une théorie de l'annonciation figurative. París: PUF, 1981.
- Taran, Isabel C. "Sobre la estructura narrativa de El Criticón." En The Analysis of Hispanic Texts: Current

- Trends in Methodology. Ed. L.E. Davis e I.C. Tarán. Nueva York: Bilingual Press, 1966. pp. 336-347.
- Terracini, Benvenuto. Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi. Milán: Feltrinelli, 1966.
- Terracini, Lore. I Codici del silenzio. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1988.
- Terry, Arthur. "A Note on Metaphor and Conceit in the *Siglo de Oro*". BHS XXXI (1954): 91-97.
- . "The Continuity of Renaissance Criticism: Poetic Theory in Spain Between 1535 and 1650". BHS XXXI (1954): 27-36.
- Tierno Galván, Enrique. El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español. Murcia: Nogués, 1949.
- . Introducción a la edición de El político de Gracián. Edición y notas de Evaristo Correa Calderón. Salamanca: Anaya, 1973.
- Todorov, Tzvetan. Théories du symbole. París: Seuil, 1977.
- Torre, Guillermo de. "El universo intelectual de Gracián". En La difícil universalidad española. Madrid: Gredos, 1965. pp. 48-75.
- Torres, Casimiro. "El comulgatorio dentro de la vida de Gracián." Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela. 65 (1955): 319-34.
- Trubiano, M. F. "Gracián, Valle-Inclán y la estética esperpéntica". RL XL (1979): 125-45.
- Trujillo, Ramón. "Apéndice sobre Gracián". En El campo semántico de la valoración intelectual en español. Universidad de La Laguna, 1970.
- Toulmin, Stephen E. The uses of argument. Cambridge University Press, 1958.
- Ucelay, Margarita. "Corte y teatro de Falimundo en El Crítico". HR XLIX 2; (1981): 143-61.
- Ueding, Gert. Einführung in die Rhetorik. Feschichte, Technik, Methode. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Ullman, Stephen. Précis de Sémantique Française. Berna: Franke, 1959.

- . Semántica. Introducción a la ciencia del significado. Madrid: Aguilar, 1962 (1961).
- Unamuno, Miguel de. "Leyendo a Gracián" & "¡Admirable todo!" En De esto y aquello. Madrid: Austral (1973): 92-95 & 96-98.
- Urmeneta, Fermín de. "Sobre estética gracianesca". Revista de Ideas Estéticas XVI 63 (jul.-set 1958): 217-23.
- Vaíllo, Carlos. "Gracián y la prosa de ideas". En Historia y crítica de la literatura española. Vol. III. Primer Suplemento. Barcelona: Crítica, 1992. pp. 488-525.
- . "Vidas de peregrinación y aprendizaje por Europa: El Satyricón de Barclay y El Criticón de Gracián." En Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Vol. I. Barcelona: Dept. de Filol. Española. Univ. de Barcelona; 1989. pp. 737-748.
- Valbuena de la Fuente, Felicísimo. El pensamiento antropológico y ético de Baltasar Gracián. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1973.
- Valbuena Prat, Angel. "Baltasar Gracián". En Historia de la Literatura Española. Vol. II. Barcelona: Gustavo Gili, 1960. pp. 651-69.
- . "El diverso conceptismo de Quevedo y Gracián". RUM XIX 75 (1970): 249-70.
- Valverde, José María y Riquer, Martín de. Historia de la Literatura Universal. Vol. II, Barcelona: Planeta, 1976 (6ª ed.)
- Vasoli, Cesare. La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. 'Invenzione' e 'metodo' nella cultura del XV e XVI secolo. Milán: Feltrinelli, 1968.
- Vico, Giambattista. Institutiones Oratoriae. Nápoles: Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.
- Vilanova, Antonio. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en Historia general de las literaturas hispánicas. Vol. III. Barcelona: Vergara, 1953. pp. 567-692.
- Viqueira, J.M. "Notas portuguesas en la obra de Gracián". Arquivo de Bibliografia Portuguesa VII (1961): 50-83.
- Vivero Seoane, J. C. "Método y pensamiento en Baltasar Gracián". Tesis doctoral. Universidad Complutense de

Madrid, 1991.

Vossler, Karl. "Introducción a Gracián." Revista de Occidente 49 (1935): 330-48.

VV.AA. "Attualita della retorica." Atti del I Convegno italo-tedesco. Bressanone, 1973. Padua: Liviana, 1975.

---. Gracián y su época: actas, ponencias y comunicaciones. I reunión de filólogos aragoneses. Zaragoza y Calatayud, 28 de febrero, 1 y 2 de marzo de 1985. Zaragoza: IFC, 1986.

---. Homenaje a Gracián. Zaragoza: IFC, 1958.

---. Revista de la Universidad de Madrid VII (1958). Número conmemorativo del tercer centenario de Gracián.

---. Rettorica e barocco. Roma: Bocca, 1970.

Walton, L.B. "Two allegorical journeys: a comparison between Bunyan's Pilgrim's Progress and Baltasar Gracián's El Criticón." BHS XXXVI (1959): 28-36.

Wandruzska, Mario. "Repetitio e variatio" en VVAA (1975): 101-11.

Wardropper, Nancy Palmer. "Baltasar Gracián's Two Interpretations of the Variety of Agudeza: 1642 and 1648." Tesis doctoral. Johns Hopkins University, Baltimore, 1985.

---. "El discurso III de la Agudeza e ingenio de Baltasar Gracián: 'Variedad de la agudeza'." En Franco, introd. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Frankfurt: Veuvert, 1989. pp. 569-74.

---. "Some Unidentified Poetic Fragments in Gracián's Agudeza." RHM 39 (1976-77): 49-51

---. "The Editions of 1648 and 1649 of Gracián's Agudeza y arte de ingenio." JHP (invierno de 1981) 5 (2): 137-57.

Warnke, Frank J. Versions of Baroque. New Haven: Yale University Press, 1972.

---. Style and Structure in Gracián's El Criticón. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.

---. "The Myth of the Golden Age in Gracián's El Criticón."

Hispania 65, 3 (sept. 1982): 383-94.

Welleck, Rene. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship". En The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 5. nº 2 (1946): 77-109.

Welles, Marcia L. Style and Structure in Gracián's El Criticón. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.

Woods, M.J. "Gracián, Peregrini and the Theory of Topics." MLR 63 (1968): 854-63.

---. "Sixteenth Century Topical Theory: Some Spanish and Italian Views". MLR LXIII (1968): 66-73.

Yates, Frances A. The Art of Memory, 1966. Trad. española: El arte de la memoria. Madrid: Taurus, 1977.

Yndurain, Francisco. "Gracián, un estilo". Zaragoza: IFC/CSIC. En Homenaje a Gracián. pp. 163-88.

---. "Refranes y 'frases hechas' en la estimativa literaria del siglo XVII". AFA VII (1955): 103-30.

Yrache, Luis. "Tres alusiones curiosas en El Criticón." Papeles de Son Armadans XLIII 128 (1966): 259-64.

Zlotescu-Cioranu, Ioana. "Meditación rumana en torno a Gracián." Arbor 290 (1970): 25-35.