

REVISTA
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TOMO LXVIII

ENERO-JUNIO 1988

Fascículos 1.º-2.º

LAS REFERENCIAS RELIGIOSAS EN LA
«AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO»

GUIDO MANCINI
Universidad de Pisa

Todo lector de la *Agudeza y arte de ingenio*, por muy rápida y superficialmente que se acerque a la obra, no puede dejar de observar la abundancia de ejemplos con tema religioso que contiene. Su número es tal que alcanza casi el de los profanos. De ahí que nazca el deseo de dar con la motivación que los justifique dentro de una obra cuyo intento es profundizar y sistematizar recursos que pueden parecer esencialmente formales y con finalidades estéticas.

El hecho de que los numerosos ejemplos religiosos aparezcan junto con otros procedentes de la cultura clásica, renacentista o contemporáneos lleva a pensar en un deseo de corroborar la validez de las normas presentadas mediante la prueba de su eficacia en todo tiempo y en todas las ramas de la ciencia humanística; pero en el prólogo al lector Gracián aporta una justificación más sencilla: la variedad de ejemplos sirve para otorgar al tratado cierta apacibilidad y satisfacer todos los gustos¹. La misma motivación se repite cuando, con énfasis aún mayor, sostiene en el *Discurso XXXIV*:

... no todo ha de ser profano, ni todo sacro; la prudente variedad es más gustosa como más hermosa. No hace la sabia naturaleza sus obras homogéneas;

¹ Sobre la "varietas" en la *Agudeza*, cfr. A. EGIDO, "La variedad en la *Agudeza* de Baltasar Gracián", en *Aesthetica*, 18, dic. 1987, págs. 25-39.

no todo el hombre es sesos, ni hojos, ni nervios; y quieren algunos escritores que todos sus discursos sean unívocos, enfadando con su unítona agudeza ².

Gracián mismo había renunciado con placer a los resortes de la alegoría, a pesar de que habría podido estimular la fantasía de sus lectores, pero temía que su amplitud generara cansancio.

Dejando a un lado estas justificaciones, es oportuno recordar que ya desde hacía tiempo los tratados de retórica se servían del material religioso, si bien con una orientación muy diferente de las que se manifiestan en la *Agudeza*, ya que procuraban servirse de lo profano en función de aquellas finalidades que la cultura religiosa perseguía y entraba en conexión, de una manera más o menos comprometida y explícita, con las polémicas religiosas contemporáneas. Su aporte al problema expresivo hallaba su justificación específica en relación con aquellas corrientes de ideas mucho más vastas con las que se relacionaba. Ejemplo fehaciente es la *Rhetorica* de Arias Montano que sobrentendía no sólo el inquieto ambiente cultural de Sevilla, sino, más específicamente aún, su postura anti-escolástica. Tampoco puede olvidarse que fray Luis de León, en la segunda mitad del siglo XVI, sostenía los estrechos vínculos existentes entre teología (en el sentido de “discurso a lo divino”) y poesía, y consideraba “el tema religioso como el solo digno de la poesía” ³.

Desde *Los nombres de Cristo* (1583) a la *Agudeza* (1642) han transcurrido más de cincuenta años, en los cuales la discusión religiosa ha ido atenuándose cada vez más en una aceptación común contrarreformista; el debate religioso se sustituye por la valoración y la búsqueda del sentimiento. La retórica sagrada de fray Luis de Granada se orienta ya hacia finalidades mucho menos vinculadas con el plano teórico y mucho más empuñadas en la relación autor-público, resuelta emocionalmente. Y precisamente en esta retórica es donde puede hallarse el presupuesto, si no la justificación, de los excesos que caracterizaron las predicaciones durante los decenios a caballo entre los dos siglos ⁴, con una sobrecarga emotiva que llega a inspirarse en los recursos teatrales y los imita, ya que, indudablemente, tenían una matriz emocional común, aun si poseían modalidades expresivas menos sometidas a la tradición del “decoro”.

La estima de la relación emotiva con los fieles (que con mayor propiedad deberían llamarse público) y que fray Luis de Granada encuadra en

² Para todas las referencias al texto, uso la edición de E. Correa Calderón, 2 vols., Madrid, Clásicos Castalia, 1969. La cita del *Discurso XXXIV* *ibid.*, II, pág. 67.

³ B. ARIAS MONTANO, ed. D. Domenichini, Pisa, 1985, estudio introductorio, página 25.

⁴ Cfr. G. LEDDA, “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del Seicento”, en *Studi ispanici*, Pisa, 1982, págs. 87-108.

los términos de una retórica tradicional, exalta la expresión y la dirige hacia la significación de un estado aporético, motivo por el cual posee una tendencialidad mayor a la recepción de imágenes y sonidos. El valor del significativo se exalta, y no es una casualidad el hecho de que fray Luis de Granada conceda mayor valor a los tropos que evidencian con mayor fuerza esta orientación. Con el *Arte de ingenio* la atención se desplaza hacia el motivo semántico y de contenido, pero sigue manteniéndose muy vivo el interés por el hecho emotivo y representativo.

Gracián no desea escribir una retórica, sino un *Arte de ingenio* basado en la "agudeza" a la que considera como la única figura retórica, quintaesencia de las demás, un método de la ingeniosidad que es "agudeza", inteligencia, rapidez de comprensión, de conexión y, sobre todo, de invención:

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 sobre que echa los esmaltes de su artificio...⁵.

o bien:

La agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dales la forma y el realce del concepto...⁶.

La obra de Gracián nace, pues, de una compleja expresión, solipsísticamente complacida, que incluso permite aspirar a la inmortalidad:

Oh tú cualquiera que aspiras a la inmortalidad con la cultura y agudeza de tus obras...⁷.

A la orgullosa llamada sigue la lista de una serie de modelos que deben irse sumando los unos a los otros o, según los casos, predominar en el sujeto actante, pero sin que por ello sean ni determinantes ni obligatorios:

Procura de censurar como Tácito, ponderar como Valerio, reparar como Floro, proporcionar como Patérculo, aludir como Tulio, sentenciar como Séneca, y todo como Plinio...⁸.

Efectivamente, la "agudeza" se funda en el ingenio cuya importancia supera las restantes partes que constituyen la "agudeza" misma:

⁵ *Agudeza*, I, 204.

⁶ *Agudeza*, II, 159. Sobre "agudeza"- "concepto", v. B. Pelegrin, *L'oscure objet du désir dans la coupe réglée de l'art*, en est. introd. a *Art et figures de l'esprit*, trad. de l'espagn., París, Editions du Seuil, 1983.

⁷ *Agudeza*, II, 242.

⁸ *Agudeza*, *ibidem*.

... la materia, el ejemplar y el arte: es el ingenio la principal como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas; ayudado de las demás, intenta excesos y consigue prodigios, mucho mejor si fuere inventivo y fecundo...⁹.

El artista está libre frente a las reglas, a las posibles autoridades y a la "materia" misma, que ya no se concibe como una verdad perseguida y embellecida, sino que también ella se encuentra sometida a la elección del artista. Sin embargo,

ya que se ha de discurrir, sea en cosas sublimes que puedan salir a luz los asuntos y no que la vileza de la materia avergüence los primores del artificio¹⁰.

Esta exhortación tan vivaz es análoga a la de otros teóricos (incluso Carducho en la pintura¹¹) y no representa una perentoria limitación, ya que puede ser considerada como de intenciones morales o dictada por el amor al "decoro" y a lo sublime; ciertamente no afecta al motivo fundamental, pues más que la materia de por sí interesa la manera de actualizarla. En conclusión, puede repetirse aquí con Gracián aquella afirmación que parece estar en contradicción con la atenta casuística del *Arte*:

En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte ha de ser huir del arte y de la afectación...¹².

Una aseveración con fuerza análoga había sido hecha por Lope de Vega cuando también él escribió un "arte"; pero se trataba de un "arte nuevo", es decir, un método que se autolimitaba al someterse a la libertad de la inspiración. También Gracián, y quizá con mayor decisión, sostiene la libertad del artista aun si al verle frente a la dificultad de la "agudeza", o sea, de su momento de creación, le brinda una amplia gama de posibles selecciones que contribuyan a ayudarle mediante la sabiduría de la experiencia y de la técnica.

Incluso Pinciano había escrito en su *Philosophía antigua poética*:

El eficiente de la poesía es el natural ingenio; pero a la producción de sus obras concurren arte y naturaleza...¹³.

⁹ *Agudeza*, II, 254. Recuerdo la definición aclaradora de B. Perifián: "La *Agudeza* es la postulación de unos modos tendentes al desbordamiento del sentido, una semántica de las formas generadoras de significación por encima de la comunicación", en "Lenguaje agudo entre Gracián y Freud", en *Studi Ispanici*, Pisa, 1977, pág. 71.

¹⁰ *Agudeza*, II, 255.

¹¹ Cfr. V. CARDUCHO, *Diálogo de la pintura*, Madrid, 1865.

¹² *Agudeza*, II, 245.

¹³ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, C.S.I.C., Madrid, 1953, I, ep. III, también en M. Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas...*, ed. nac. II, página 255.

El fundamental aristotelismo de Pinciano se reitera en Gracián, el cual, como ya ha sido observado en varias ocasiones, se sirve de la *Ratio studiorum* de los jesuitas, pero se evade con mayor decisión hacia una "retórica barroca en general" a través de aquellos "portillos de escape" que fueron los tópicos o figuras del ingenio, la invención. La diferencia, pues, entre la *Ratio studiorum* y Gracián consistiría, a primera vista, en la pérdida de la medida¹⁴; pero quizá podría afirmarse que consiste esencialmente en el deseo de una innovación basada en la valoración del momento creativo: el arte intenta sólo orientar y facilitar su explicitación. Refiriéndose exclusivamente al arte poético, Rengifo había sostenido que su poética no era sino un hábito o facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad¹⁵.

* * *

Una vez admitida, como se dijo, la preferencia por el asunto sublime, éste puede ser sagrado o profano. La equiparación se basa en una tradición comprobada especialmente a partir del Concilio de Trento, que aunaba asuntos religiosos y profanos, y ello se evidencia en la libertad con que Gracián alterna ejemplos sacados de uno u otro campo para demostrar los casos de "agudeza" que él va proponiendo. El procedimiento usado es esencialmente análogo tanto respecto a los ejemplos profanos cuanto a los sagrados, y precisamente éstos, en virtud de los temas que tratan, conllevan algunas notaciones específicas.

Ante todo se comprueba fácilmente, que la mayoría de las estimaciones provienen de la devoción mariana¹⁶; a continuación siguen, numéricamente, los referentes a las vidas de santos más populares en España; menos numerosos aún son los relativos a San Ignacio y a San Francisco de Borja, y tampoco son muchas las referencias directas a la tradición del Nuevo Testamento, limitándose en casi todas ellas a aludir a la figura de San Juan Bautista y a la Crucifixión. Pocas son las que tratan personajes y episodios bíblicos, y éstas se caracterizan también por citar sólo los más conocidos. Tras esta enumeración se deduce que Gracián evita todo ejemplo que pueda suscitar una discusión de tipo teológico o problemático, prefiriendo con decisión una cultura de carácter eminentemente popular o por lo menos concorde con el público de nivel medio acostumbrado a manifestaciones reli-

¹⁴ Cfr. H. H. GRADY, «Rhetoric wit and Art in Gracian's "Agudeza"», en *Modern Language Quarterly*, 41, 1980, págs. 21-37.

¹⁵ DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, Martí, Barcelona, 1759, f. 1.

¹⁶ Cfr. también, W. SYPHER, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, tr. it. Marsilio, Padova, 1968, pág. 215: "Le grandi immagini su cui si concentrò l'attenzione di tutti gli artisti dopo il Concilio di Trento furono la Vergine e la Maddalena".

gias, pero no comprometido ni intelectual ni ascéticamente. Los ejemplos, incluso los de carácter profano, apelan a una cultura media, excluyendo cualquier asomo de selección. La sorpresa, el asombro, el entusiasmo, están encaminados hacia este auditorio (que, si bien poco refinado, es muy numeroso) y precisamente sobre su emotividad hay que hacer hincapié a menudo. Por ejemplo, en el *Discurso* LIV se lee:

hasta en una palabra equívoca pueden unirse los cabos del discurso, y se toma ocasión de ella para levantar las propuestas... De ordinario se va cortando a los principios del discurso, y al fin se ata. Va con suspensión el auditorio aguardando en qué ha de venir a parar, que es más arte, que el declararse luego al principio, y así de más gusto como sucede a los empeños, que cuanto más se van dificultando, se goza más de la acertada salida...¹⁷.

Muchos ejemplos de tema religioso están sacados de la predicación, que con suma habilidad había explotado la emotividad del público.

Por ejemplo, una "agudeza de concepto" se encuentra en el

plausible discurso de un orador sacro, que en la misteriosa ceremonia de la ceniza, ponderó el entierro del hombre, con todas sus circunstancias, lutos de la iglesia, capuces de los eclesiásticos, llantos de los profetas, la cruz delante, poca tierra que basta para cubrir al mayor monarca, y ésa, polvo significativo del olvido, la uniformidad de palabras y de acción, que en la sepultura no hay desigualdades; y de esta suerte fue discurriendo por todos los demás requisitos funerales...¹⁸.

Un ejemplo de armonía lograda por medio de "muchas paridades conglobadas" aplicadas "o por conformidad o por exceso" es el que sigue a continuación, sacado del panegírico de San José:

formó la escala de Jacob en su real ascendencia y fuele aventajando por sus gradas a todos los principales supuestos. Fue, dice, más que los patriarcas; excedió a Abrahan, pues esperó más viendo preñada a su esposa, y creyó su inocencia; a Isaac en el contento; a Jacob en el empleo de la Raquel más bella; a José en la pureza y en recoger el grano del cielo en Belén, que fue causa de pan; a Moisés en ver a Dios, no en la zarza sino en los brazos de la Madre Nazarena. Es más que los profetas, que si ellos le anuncian y Juan le señala con el dedo, José es voz que le manda y sus brazos le sustentan. Más que los apóstoles, que si a Pedro se le encomiendan las ovejas, a José sola una y un cordero, que son las riquezas del cielo. Más que los querubines, que si ellos guardan el paraíso material, José el animado de María. De esta suerte, de grada en grada, fundándose en su nombre que significa *Aumento*, sube y llega a competir con el Espíritu Santo el título de Esposo, con celos y finezas¹⁹.

¹⁷ *Agudesa*, II, 189.

¹⁸ *Agudesa*, I, 58.

¹⁹ *Agudesa*, I, 162-163.

La extensión de la referencia se justifica por la intensificación emotiva que se obtiene mediante la sucesión de vigorosas imágenes que llegan a constituir un cuadro apoteósico que evoca las vertiginosas perspectivas ascensionales del Tintoretto o los extraordinarios juegos ilusionistas de los "paraísos" de las escenografías italianas de principios del siglo XVII.

Por último, suscita asombro y estupor más que admiración entusiasta, el motivo aportado como ejemplo del "concepto paradojo":

Ponderó (el P. Jerónimo de Florencia) que la Madre de Dios fue como un complemento de la Santísima Trinidad, fundándose en que, teniendo el Padre a quien comunicarse y también el Hijo, María fue a quien se comunicó el Espíritu Santo, en quien parece que se desahogó esta Divina tercera Persona, refundiendo todos sus dones y gracias de modo que aquella circunstancia tan especial de no tener el Espíritu Santo cuarta Persona a quien comunicarse, da pie al concepto y hace que participe de sutileza²⁰.

Otro grupo de ejemplos de tema religioso está sacado de la lírica. Me limito a citar el soneto que Lope de Vega escribió en honor de San Diego:

Qué bien se echa de ver, divino Diego,
Que en Alcalá estudiastes Teología,
Pues tan divina cátedra se os fia
Desde donde enseñáis letra de fuego.

Mas, ¿cómo sois tan sabio, si sois lego?
Pues de maestros disputando un día,
De tantos argumentos la porfía
Contravertida resolvistes luego.

Teólogo salistes admirable
De un libro cuyas hojas milagrosas,
Hacen que un alma en todas ciencias hable.

Y entre las que sabéis maravillosas,
Mirad si sois filósofo notable,
Pues hacéis entender que el pan es rosas.

Gracián comenta:

Dos partes, dos formalidades contiene: la primera el reparo de la contradicción, y la segunda el desempeño de la razón cabal²¹.

En conclusión, se trata de una "ponderación de gravedad" en la que "unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye

²⁰ *Agudesa*, I, 226.

²¹ *Agudesa*, I, 106.

de sutileza”²². Este “extremo de sutileza” está orientado hacia la admiración del lector que, sin duda, reconocerá la inteligencia del escritor al combinar los elementos del discurso de manera imprevisible, sometiendo el propio juego al efecto que va a producir en quien lo considere.

Los ejemplos derivados de la oratoria sacra como los que se deducen de la producción lírica están unificados por la común característica de una declarada emotividad, entendiendo por emoción no sólo la conmoción sentimental, sino también la maravilla; para decirlo de una manera más general: un ímpetu cualquiera del alma causado más por el sentimiento que por la reflexión.

Ejemplos de este tipo contribuyen a corroborar normas basadas en un rastreo que (exactamente al contrario de los ejemplos) es extremadamente intelectualizado y complejo; de ahí que se plantee el problema de qué relación puede existir entre norma y ejemplo. Tal vez la respuesta podrá obtenerse analizando la estructura específica del *Arte de ingenio*. En cuanto que “arte”, o sea, normativa y casuística de la expresión, la obra se dirige a lectores con experiencia, a expertos en actividades de este tipo: sólo a éstos se quiere enseñar la complicada técnica. Pero dicha técnica sirve para redactar obras que se dirigen a un público que debe estar comprometido, y esto no puede hacerlo la norma enunciada en el *Arte*, sino los efectos que la norma misma espera causar. Los ejemplos son la demostración de cómo puede aplicarse dicha norma y qué resultados se pueden alcanzar con ella. Consecuentemente, la *Agudeza* tiene dos destinatarios: de ellos, el primero (el que quiere ser escritor) es el más directo. El segundo está más alejado, pero no por ello es menos importante, y sobre él se centra esencialmente la atención de Gracián. Considérese sólo un ejemplo:

La erudición de cosas modernas suele ser más picante que la antigua y más bien oída, aunque no tan autorizada. Los dichos y hechos antiguos están muy rozados; los modernos, si sublimes, lisonjean con su novedad; dóblase la ilustración con la curiosidad y con la ingeniosa acomodación²³.

Una estructura de este tipo, que tal vez en una preceptiva podría parecer casi obvia, es innovadora, si se tienen en cuenta las retóricas contemporáneas o próximas al *Arte de ingenio*. En ellas, la ejemplificación de los varios temas presentados se encamina más hacia la comprensión por parte del único destinatario que a documentar los efectos que puedan alcanzarse entre el público. Por ejemplo, en fray Luis de Granada, a pesar de su conocida tendencia a la oratoria efectista, se encuentra:

²² *Agudeza*, I, 105.

²³ *Agudeza*, Discurso, 57.

Así como todas las cosas, sean naturales o artificiales, se componen de materia y forma, así la argumentación, que es obra del arte, contiene también su materia y forma; y el argumento llaman materia, y forma a la argumentación. El argumento es una invención que prueba una cosa dudosa: la argumentación, una apta y conveniente explicación del argumento por medio de la oración. Habiendo pues hablado sucintamente de las fuentes de donde se sacan los argumentos, el mismo asunto requiere que tratemos de las formas con que han de explicarse los mismos argumentos. Y aunque parezca que esto más toca a las reglas de la elocución, que a la invención: con todo, por la afinidad y trabazón de estas cosas pareció tratar de ellas en este lugar ²⁴.

Según mi parecer, Gracián, en virtud de su método, vigorosamente evidencia la finalidad de la obra de arte y el quehacer personal del artista, el cual, apuntalado por la técnica, pero guiado por su personal y propia capacidad, logra obtener una comunicación muy eficaz. La importancia de unir técnica e inspiración, intelecto y sentimiento, no es para Gracián un hecho puramente teórico, sino que informa el modelo de sus propias meditaciones. Por eso, al dar principio a *El Discreto*, puede decir:

Los dos (genio e ingenio) son los dos ejes del lucimiento discreto: la naturaleza los alterna y el arte los realza. Es el hombre aquel célebre Microcosmos, y el alma su firmamento. Hermanados el genio y el ingenio, en verificación de Atalante y de Alcides, aseguran el brillar, por lo dichoso y lo lúcido, a todo el resto de prendas...

Incluso más allá de todo esto, y fiel en su constante esfuerzo de una comunicación que no olvida nunca ni lo humano ni lo divino, Gracián sigue viendo la posibilidad de superar toda dicotomía, basándose en la confianza que él ha depositado en el ingenio y en la fe, que hacen posible la conquista mayor y más difícil: la de la inmortalidad, que llega a englobar todos los obstáculos que se generan a partir de las debilidades que afligen a la humanidad.

Un principio así, que llega a articularse en la grandiosa alegoría de *El Criticón*, se hallaba presente ya, aunque en tono menor, en la *Agudeza*, cuando exalta la inteligencia y la cultura. Prisionero del hombre, sin horizontes amplios y sin pausas distensivas, es un mundo en el que, efectivamente, el intelecto puede dominar. Y una vez más, si se vuelve al análisis de los ejemplos religiosos, es posible comprobar cómo se desprende de su empleo una convicción artística que, resistiendo a la seducción de una realidad captada en su inmediatez, hace lo posible por evidenciar la esencia de ella. Consecuentemente, la realidad se deforma y, por lo que al aspecto que me interesa se refiere, la deformación es siempre de carácter positivo,

²⁴ Fray LUIS DE GRANADA, *De la retórica eclesiástica*, II libro, cap. IX, B.A.E., XI, pág. 516.

exaltante e incluso yo me aventuraría a denominarla gaudiosa. El "concepto" relampagueante y sintético está transido de luminosidad incluso en su afán de decir. Es posible que se trate de una necesidad que exige no dispersar la sensación o la emoción, que tan a menudo se presenta con la rapidez con que desaparece. Cuando Gracián, pensando en la Virgen más que en los "conceptos", la exalta sirviéndose de las más atrevidas interpretaciones de su nombre, y se deja arrastrar por su personal sentimiento de hosanna; es decir, procura presentar la imagen en forma doctrinaria y objetiva, aunque apenas pueda ocultar su lirismo. En efecto, muy a menudo, el juego de estos ejemplos presentados con la precisión de una puntual cita, y con el propósito de mostrar la manera de aplicar una norma, adquiere el valor de paréntesis jugosamente narrativos o líricamente eficaces. Por otra parte, Gracián seguía una corriente que había tenido ya un hito importante en los *Conceptos espirituales y morales* de Alonso de Ledesma, definidos "redobles en palabras de conceptos delgados"²⁵; más tarde, el otro Ledesma, Gonzalo Pérez, en su *Censura de la elocuencia*, exhorta:

Junten sus armas el fervor y el ingenio... Ni las voces desacrediten el discurso, ni éste se haga burlas dellas...²⁶.

Pero ambos Ledesma, junto con otros muchos autores, se preocupan, sobre todo, de la oratorio sagrada. Gracián va todavía más allá y saca la norma para la definición teórica de los "conceptos" y de su incardinación en la técnica del arte, fundándose en los efectos conseguidos por las predicciones. Pero quizá este mérito nos competa más a nosotros que a los contemporáneos de la obra, pues leemos a distancia de siglos guiados por el gusto de un hecho cultural que explica otros vinculados a él, y que evidencia desde el interior el quehacer y las empresas de un artista barroco.

Los horrores que hacían temblar a Croce y a Menéndez Pelayo, se observan hoy en día con un interés que se basa precisamente en aquellos elementos que Gracián ilustra y defiende: la libertad de la creación artística y, al mismo tiempo, la conciencia y el valor de la técnica, el amor por el presente y el respeto hacia una tradición por todo lo que ésta pueda seguir aportando al presente, la búsqueda y valoración del hombre en la multiplicidad de sus manifestaciones. Y todo esto sin la seguridad de un verbo revelado, pero con el ansia y la problemática de la búsqueda. De ahí que algunas de las conclusiones a las que ha llegado Maravall susciten perplejidad:

²⁵ A. DE LEDESMA, *Conceptos espirituales y morales*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, C.S.I.C., 1969, "Al lector", de fray Juan de Arenas.

²⁶ G. PÉREZ DE LEDESMA, *Censura de la elocuencia*, ed. G. Ledda, Madrid, El Crotalón, 1985, pág. 64.

Nada de novedad, repetámoslo, en cuanto afecte al orden político-social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios —y respecto al orden del poder, intrascendentes—, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina —no estaría de más emplear aquí la voz "ideología"— cerradamente antiinnovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales²⁷.

¿Es sólo esto lo que Gracián enseña en su *Arte de ingenio*? ¿Es sólo conservadurismo lo que anima obras como *El Político Fernando*, *El Discreto*, *El Criticón*? Indudablemente el problema es mucho más amplio de lo que a primera vista podrá parecer, y en esta ocasión es imposible enfrentarse con él; pero me parece conveniente tenerlo presente para no caer en una visión excesivamente anclada en el presupuesto de una determinada orientación ideológica. Superada la postura —que podría denominarse afectiva— del descubrimiento del Barroco, se llegaría a otra igualmente apasionada, aunque de sentido diferente.

²⁷ J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, pág. 457.