

Escritura, concepto y artificio en Baltasar Gracián

Writing, Concept and Artifice in Baltasar Gracián

Agustín Palomar Torralbo

<http://orcid.org/0000-0002-4333-7418>

Universidad de Granada

ESPAÑA

agupalomar@ugr.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 127-139]

Recibido: 01-04-2022 / Aceptado: 16-05-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.09>

Resumen. El siguiente trabajo tiene como propósito final interpretar el concepto de concepto en Gracián desde una perspectiva fenomenológica. Para ello, en primer lugar, se centra en el modo como está relacionada la escritura barroca, como una escritura que busca prioritariamente la novedad, con el concepto. En segundo lugar, el trabajo se orienta a explicar cómo la formación de los conceptos es la clave filosófica para comprender *Agudeza y arte de ingenio*. Por último, el trabajo profundiza en la comprensión del concepto desde el punto de vista del artificio y también en la comprensión de esta lógica creadora que partiendo de una lógica relacional puede dar también cuenta de la formación de los conceptos desde una perspectiva genética.

Palabras clave. Escritura barroca; conceptismo; lógica ingeniosa; agudeza; artificio.

Abstract. The following paper has as its final purpose to interpret the concept of concept in Gracián from a phenomenological perspective. To this end, firstly, it focuses on how baroque writing is related to the concept, as a writing that seeks novelty as a priority. Secondly, the paper is oriented to explain how the formation of concepts is the philosophical key to understand *Agudeza y arte de ingenio*. Finally,

Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Herencia y actualización del Barroco como *ethos* inclusivo» (PID2019-108248GB-I00 / MICIN/ AEI / 10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, del Gobierno de España.

the paper delves into the understanding of the concept from the point of view of artifice as well as this creative logic that, starting from a relational logic, can also account for the formation of concepts from a genetic perspective.

Keywords. Baroque writing; Conceptualism; Witty logic; Acuity; Artifice.

1. ESCRITURA Y CONCEPTO

Si, como ha afirmado García Gibert, el estilo literario de Gracián es también un estilo de pensamiento y ambos tienen en su raíz el conceptismo¹, aquello que sea el concepto está en la base no sólo de su pensamiento, sino también de su escritura. Efectivamente, que Gracián sea el escritor y pensador barroco hispánico por antonomasia tiene en la cabal comprensión del conceptismo su lugar. Pero, esto que aquí es afirmado sobre Gracián podría ser igualmente dicho de cualquier escritor barroco e incluso podría ser una afirmación que, trascendiendo el periodo del Barroco, tuviera un alcance más general. Ahora bien, Gracián, tiene en torno a este tema un interés particular: él mismo habría teorizado esta relación entre pensamiento y escritura que, aun perdida en el origen de la literatura, se hace especialmente recia y paradigmática en este momento. La tesis que atraviesa la literatura barroca es que el artificio de la escritura no tiene necesariamente que desembocar en una mera artificiosidad, sino que, antes bien, este artificio es el modo a través del cual se ha de investigar la actividad de un pensamiento que no se conforma con conocer la simplicidad de las meras cosas, sino que aspira a alumbrar la complejidad del mundo. Por esta razón, en muchas ocasiones, se nos presenta este pensamiento como un camino que va de lo superficial a lo profundo o, como dijo Emilio Orozco, que camina de lo aparente a lo profundo². No se trata de que la escritura haciéndose compleja revele un mundo él mismo complejo como si la complejidad de la escritura guardara bien en sí la complejidad del mundo o como si pudieran prolongarse los cánones del Renacimiento en una cabal armonía entre la forma del mundo y la de la lengua. Más bien, se trata de que la propia escritura en el ámbito de la literatura queda como una herramienta o un banco de pruebas donde puede ser revelado en el artificio lo que es el mundo como si quebrantada estuviera la correspondencia primera del mundo con la escritura. En el Barroco, por ejemplo, se alberga la convicción de que los cambios de la sintaxis procuran también cambios en la percepción del mundo. En este sentido, y a propósito de *Las Soledades* de Góngora, Luis Rosales dijo lo siguiente: «Si la imagen de las cosas se transforma por la influencia de las palabras, la imagen del mundo se transforma también por la influencia de la nueva sintaxis»³.

1. García Gibert, 2002, p. 23.

2. Orozco, 1975, p. 21.

3. Rosales, 1997, p. 489.

La lengua se dispone ante el escritor no como algo que es reflejo del mundo, sino como algo que representa en su misma composición cómo es el mundo. La complejidad del mundo se entraña y desentraña en el laboratorio de la escritura. Si el mundo puede percibirse como una red abierta e infinita de relaciones es porque la escritura misma es una red de relaciones que siempre puede re-crearse trascendiendo los establecidos límites de la gramática. La escritura convoca en el artificio del entretrejimiento de las palabras y sus significados el propio artificio del mundo mostrando que del mundo y de la lengua sí puede predicarse una correspondencia es la de sus siempre internos límites, pero también su infinitud. La escritura en el infinito despliegue de sí para nuevos significados representa las infinitas relaciones que hacen significativo el mundo humano. El tejido del mundo se dibuja al hilo de las palabras en el bastidor de la escritura. Así, se ha podido decir, por ejemplo, que textos como el de *Soledades* de Góngora han de ser leídos como un ensayo de reconstrucción del lenguaje y de las relaciones sobre las que este se funda⁴.

La lengua ha de alejarse para este fin de sus usos habituales en los que las correspondencias con las cosas que nombramos del mundo están como bien aseguradas y volviéndose sobre sí ha de experienciarse ella misma en cuanto tal como escritura nueva. Este alejamiento implica, por ello, siempre una cierta violencia que hace posible, en definitiva, la apertura de la propia lengua a su función poética⁵. En *El arco y la lira*, da Octavio Paz la siguiente caracterización de la creación poética, válida para toda creación, pero válida preeminentemente para la poética del Barroco:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer⁶.

Pues bien, es esta referencia primera o autorreferencialidad de la lengua la que pone de manifiesto el carácter creativo o inventivo del ingenio. Como ha señalado Cerezo Galán, el ingenio es la facultad humana por antonomasia que lleva en sí todo el potencial intelectual del hombre puesto al servicio de la invención⁷. Ciertamente, aunque el genio y el ingenio puedan ser comprendidos como una dotación natural en el hombre, el primero hace referencia a su disposición particular mientras el segundo, a su potencia creativa, es decir, a la capacidad que obra ya en su naturaleza para poder crear en la escritura nuevas relaciones semánticas. Si el hombre tiene la capacidad de crear nuevas cosas y dejarlas ahí en el mundo y estas cosas bien pueden ser denominadas «artefactos» frente a lo que proviene directamente de la naturaleza, esta capacidad se hace primordialmente manifiesta en el uso creativo de la lengua que tiene su modelo principal en la figura del poeta. Por esta

4. Molho, 1988, p. 26.

5. Batllori y Peralta han dicho que si Gracián volviera a escribir un nuevo tratado sobre la agudeza en nuestro tiempo, basándose, como él hizo, principalmente en textos de escritores coetáneos, mostraría que estos escritores hacen también uso del artificio de una forma mucho más velada pero menos hermosa que la de los escritores barrocos (1969, p. 153).

6. Paz, 1999, p. 61.

7. Cerezo Galán, 2015, p. 51.

razón, puede decirse que con «artificio» se refiere Gracián a todo aquello que es transformado, prolongado, elevado, perfeccionado por el ingenio del hombre como capacidad que es procurada por el genio, el cual permanece siempre como una aptitud natural requerida para el ingenio⁸. En el ingenio, se pone por obra la capacidad inventiva del hombre, la cual puede rehacer significativamente las relaciones dentro del mundo en sus diversos ámbitos de experiencia: el cognoscitivo, el práctico y el estético. En este sentido, Jorge M. Ayala ha afirmado que la trascendencia del concepto de ingenio es tal que sobre él Gracián ha construido una antropología, una estética e incluso una moral⁹. El ingenio puede reconfigurar el mundo a través de la renovación de los significados de la lengua al alejarse de sus usos habituales y mostrando que la propia lengua es un artificio que despliega sus posibilidades en su quehacer como arte. Ciertamente, la literatura no es meramente una técnica de escritura, pero sin esa técnica, la escritura no podría hacerse propiamente literatura. Ahora bien, evidentemente, en este desalejamiento de sus formas habituales y en esta búsqueda del artificio se corre siempre el peligro de que ese producto de la invención humana quede como algo meramente artificioso y carente de valor. Gracián recelará expresamente de quien confunde el verdadero artificio, puesto al servicio de lo que Leibniz denominó *ars inveniendi*, del que es mero juego de palabras en la escritura. En el discurso LXII de *Agudeza y arte de ingenio* critica, por esta razón, una mala comprensión del estilo culto:

Pero cada uno en su sazón, y todo con cordura; y nótese con toda advertencia que hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza, usando de encontrados y partidos: conceptos de alforja, los apodaba Bartolomé Leonardo, porque lo mismo exprime el que va delante que el viene detrás¹⁰.

El artificio se convierte en un método hueco para la escritura cuando es un mero juego lingüístico que pretende crear nuevas referencias o significados sin que a su ejercicio le asista un verdadero concepto. En el estilo artificioso, los conceptos salen a relucir de manera casual, sin plenitud, es decir, sin que hayan encontrado alma en su formación. El artificio, en una palabra, cuando no puede dar razón de su ser en el concepto, convierte la escritura en algo sin valor. La colocación de los vocablos o, en general, cualquier figura literaria es verdadero artificio cuando surge al albur de la necesidad de la expresión misma del concepto. Si el uso de la lengua en sus diferentes géneros literarios tiene como cometido la renovación del significado del mundo, esta no podría llevarse a cabo si la escritura quedara reducida a un mero artificio como un juego de palabras que ya no nace de un querer ser palabra donante de significado para el mundo.

Pues bien, el pensamiento de Gracián es aquel en el que la búsqueda de la novedad está llevada por la necesidad del concepto. Maravall ya había dicho en este sentido que la novedad es algo que interesa sobremanera al escritor barroco, hasta

8. Hidalgo-Serna, 1993, p. 86.

9. Ayala, 2003, p. 251.

10. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, p. 629.

el punto de afirmar que tanto los preceptistas como los cultivadores de las diferentes artes ya habían recomendado que se procurara del modo que fuera la novedad, porque sin ella nada se lograría¹¹, aunque esta búsqueda de la novedad estuviera para él, en su lectura del Barroco, al servicio de los intereses de la Monarquía absoluta:

Lo nuevo place, lo no visto antes atrae, la invención que se estrena embelesa; pero todo ello se permitirá en aparentes audacias que no afectan al fondo de las creencias sobre las que se asienta la estructuración social de la monarquía absoluta; por el contrario, sirviéndose de estas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva¹².

En definitiva, esta búsqueda de la novedad se orientará como una profundización en la capacidad que tiene el conceptismo para rehacer y renovar la escritura, incluso hasta hacer que los trazos mismos de la escritura queden al servicio del concepto. Aurora Egido ha sostenido que no hay autor más preocupado por el significado de las grafías que el propio Gracián: «Del libro a la página, a la frase y a la letra, Gracián recorre todos los espacios de la escritura, incluso el de la acentuación»¹³. Los conceptos mismos quedan sostenidos por los grafismos de la escritura. La búsqueda de la novedad, que Gracián busca junto a sus coetáneos, aboca en él en la intensificación de ese estrecho vínculo entre la escritura y el conceptismo, entre la grafía escrita y su correlato fonético y el concepto¹⁴. Profundizando en esta relación, Egido ha podido decir también lo siguiente: «Los signos de la escritura sobre el blanco de la página, manuscrita o impresa alcanzan significados concretos hasta formar una retórica y una poética de la grafía, no exentas de apreciaciones éticas».

2. CONCEPTO Y EJEMPLO

Pues bien, la cuestión a la que nos lleva la tesis de esa entraña conceptual de la escritura barroca en Gracián es al concepto de concepto. En la justa comprensión de qué es el concepto en Gracián gravita, a su vez, la comprensión de su escritura como aquella que señala en su fondo a una misma realidad que, sin embargo, puede adoptar una triple perspectiva: la del concepto, la del ingenio y la de la agudeza. Jorge M. Ayala señala el significado de estos términos imbricados entre sí de la siguiente forma:

11. Maravall, 2012, pp. 360-361.

12. Maravall, 2012, pp. 360.

13. Egido, 1996, p. 94.

14. Aurora Egido sostiene que Gracián distingue claramente los dos órdenes de la lengua, el que corresponde al plano del fonema y el que corresponde al del grafema, aunque es también consciente de sus correspondencias (1996, p. 96, nota, 96). Es esta diferencia la que hace posible, por ejemplo, que el concepto pueda recaer en una tilde, que puede implicar, a su vez, una determinada voz y un determinado significado. Sobre las cuestiones lingüísticas en Gracián puede verse: Enguita Utrilla, 2001, así como Egido, 1996, pp. 96-97.

Desde el punto de vista analítico, la diferencia entre ingenio, agudeza y concepto queda así: el *ingenio* es la dimensión superior del entendimiento humano y se caracteriza por la sutileza del pensar. La fuerza del ingenio para crear relaciones y establecer correspondencias, para engendrar conceptos, es la *agudeza*. El *concepto* se define como el pensamiento formado con tales relaciones y correspondencias¹⁵.

Pues bien, teniendo en cuenta estas distinciones analíticas, *Agudeza y arte de ingenio* ha de ser leído como un texto en el que se delinea el método propio de la constitución de la escritura barroca. Aquí, evidentemente, la palabra *método* está tomada en su sentido etimológico y, por ello, remite más que a una metodología concreta o a un conjunto de reglas, que podrían definir una preceptiva para la escritura, al camino por los que transitó de hecho la propia escritura de Gracián¹⁶. Esta hay que entenderla como el producto de la lógica del ingenio que opera en la creación de la escritura como el arte del concepto y de la agudeza. Se trata, como bien se sabe, de una obra abierta que, sin embargo, pretende mostrar el camino de las *ejemplificaciones* en las que puede procurarse la agudeza. Por esto, es interesante constatar que los ejemplos en esta obra no tienen una función meramente didáctica en su composición, ni han de ser tomados como meros ornatos de los conceptos, ni tampoco como meros resultados que podrían obtenerse tras la aplicación de una suerte de lógica deductiva. Más bien, los ejemplos tienen que ser tomados en su ejemplaridad como aquello a partir de lo cual puede entreverse *particularmente* lo que luego se articula en el concepto. Es más, sostenemos que el propio Gracián pudo extraer los diversos conceptos que articulan el texto viendo de qué modo operaba el ingenio para crearlos en ejemplos concretos. No se trata, evidentemente, de que cada uno de los ejemplos puestos en cada uno de los discursos sean tomados como el motivo a partir del cual Gracián estableció «reglas» para el ingenio, sino que estas pudieron ver la luz progresivamente a raíz de ejemplos concretos, tales como aquellos textos literarios que Gracián frecuentaba: los clásicos como Marcial, Horacio y, en menor medida, Virgilio y Ovidio, pero también, más cercanos a su época, los de Garcilaso, Herrera, Juan Rufo, especialmente, con su obra *Las seiscientas apoteogmas* y sobre todo Góngora, el Góngora más conceptista de los sonetos, de los romances y de las letrillas, quedándose a un lado para Gracián el más culterano de *Soledades* y del *Polifemo*¹⁷. Los ejemplos en su ejemplaridad alumbran el contenido del concepto.

La lógica del ingenio opera desde el ejemplo haciendo ver desde él la trama conceptual, esto es filosófica, que lo entrevera. Ahora bien, evidentemente, *a posteriori*, una vez obtenido el propio concepto, los ejemplos pueden ser tomados en su función didáctica para mostrar particularmente lo que se dice en el concepto. Usando el lenguaje de la fenomenología, podemos decir que a un ejemplo le es inherente un determinado *eidos* que es posible ver o aprehender en sí mismo mostrando de este modo su carácter *ejemplar*. Es decir, bien vistas las cosas, en

15. Ayala, 2004, p. LXX.

16. Así se recoge en Blanco, 2004, p. 60.

17. Correa Calderón, 1970, pp. 162-167.

el ejemplo ya está operando un *eidos* que puede ser descrito conceptualmente. La lógica ingeniosa, que no es una lógica de la inferencia ni de la deducción, se funda en la capacidad del entendimiento para aprehender o ver intelectivamente de qué modo los diversos tipos de conceptos ya estaban operando concretamente en un texto procurando la agudeza. Por tanto, es este alumbramiento del concepto lo que da como resultado esta lógica de la invención en la que se asume el principio de que los conceptos no preexisten al modo platónico, ni tampoco surgen mediante un proceso de abstracción al modo aristotélico, sino que estos brotan por el trabajo del entendimiento, principalmente, en el laboratorio de la escritura y, luego, correlativamente, de la lectura.

Pero, además, como ya observamos, los ejemplos cumplen otra función en el seno mismo de la obra de Gracián. En su variedad, los diversos ejemplos muestran de qué manera pueden roturarse y articularse los diferentes conceptos, pudiéndose de este modo formar una suerte de morfología a partir del significado que desempeñan los propios ejemplos en los sucesivos discursos. Así, los conceptos pueden agruparse descriptivamente en diferentes modos, tales como sustanciales, picantes, prudentes, maliciosos, sutiles, brillantes, etc.; modos que, a su vez, pueden aplicarse preferente y correlativamente a los siguientes tipos de discursos: el de la predicación, el del humanista, el del filosófico, el del historiador, el del orador, el del poeta, etc. y que son tomados en Gracián también preferente y correlativamente de los siguientes autores: San Ambrosio, Marcial, Séneca, Tácito, Plinio y Ausonio.

Ahora bien, este proceso de descubrimiento acerca de cómo pueden obtenerse los conceptos generales a partir de los casos particulares de los ejemplos todavía no nos aclara cómo se forman los conceptos en sí mismos. Esta cuestión apunta a lo que Emilio Hidalgo-Sierra ha nombrado como una «fenomenología del acto de "hacer conceptos"»¹⁸. Pero, Gracián mismo dedica a esta cuestión el aforismo 35 del *Oráculo manual y arte de la prudencia* que lleva por título, precisamente, «hacer concepto»¹⁹. Entrevemos brevemente en él. Pues bien, en este aforismo se apela a la necesidad de hacer conceptos de aquello que es más relevante, pues, al decir de Gracián, hay muchos que dan mucha importancia a cosas que no la tienen y poca a las que verdaderamente la tienen. Esto pone de manifiesto que la capacidad creativa del ingenio para hacer conceptos debe seguir un criterio: el de la relevancia de los propios conceptos, eso sí, teniendo en cuenta el orden o el asunto del que se trate en cada caso. Aquí, la relevancia está dispuesta como un ejercicio propio de la capacidad del juicio para ponderar o sopesar lo que es importante para la creación de conceptos y lo que no lo es. Esta relevancia del concepto es la que debe primar para que este quede en lo profundo de la mente conformando su contenido. Por ello, por su trascendencia en la formación de contenidos, en la creación de conceptos bien merece la pena poner mucho empeño y esfuerzo: «Cosas hay que se deberían observar con todo el conato y conservar en la profundidad de la mente»²⁰. El sabio, en este menester, se distingue por su esfuerzo de hacer

18. Hidalgo-Serna, 1998, p. 19.

19. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, p. 122.

20. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, p. 122.

conceptos, incluso, dice Gracián en este aforismo, con la pretensión de hacer conceptos de todo, aunque, verdaderamente, esta pretensión debe estar atemperada por saber hacerlos allí donde hay un fondo que sin perderse puede ser encauzado hacia formas literarias. Y, por último, dice Gracián aquí algo que es bien interesante: que el buen hacedor de conceptos considera siempre que hay más conceptos de los suele pensarse y que mediante la atenta reflexión puede llegar hasta ellos. La reflexión es así el camino para la formación de esos conceptos que están por venir en la escritura trascendiendo aquellas significaciones que forman el plexo de relaciones que constituyen el mundo ya dado. El concepto lleva a sí a término la función poética de la lengua en la que son los nuevos conceptos los que renuevan los significados que constituyen el mundo. Quien se acerca a la literatura barroca ve más que una nueva creación de tópicos literarios una reescritura de los mismos que, sin embargo, resulta realmente nueva al ser estos puestos en un nuevo horizonte de comprensión y dispuestos de otra manera en la escritura. Como es bien sabido, la mayoría de los tópicos literarios del Renacimiento permanecen en el Barroco. La novedad de la escritura en el Barroco principalmente está en ser una reescritura hacedora de conceptos.

Es en esta capacidad creativa de hacer conceptos mediante el arte del ingenio donde *Agudeza y arte de ingenio* se separa de los tratados de la retórica clásica. Gracián alude a esta capacidad creativa del entendimiento ya en la advertencia al lector al afirmar que, aunque se traslucen algunas de sus sutilizas en la retórica, aún estas no llegan a vislumbrarse en ella plenamente y es por ello por lo que estos vislumbres de la agudeza eran como hijos huérfanos que no conociendo a su verdadera madre fueron prohijados o adoptados por la Elocuencia²¹. Aquí la imagen de la metáfora es cabal, pues Gracián comprende que esta nueva ciencia inventiva es una verdadera partera de conceptos. Con esta ciencia puede darse una verdadera descripción del origen o nacimiento de los conceptos. Por ello, prosigue Gracián, los tropos y las figuras retóricas pueden ser tomados en este nuevo arte como meros instrumentos para dar lugar a los conceptos o incluso para que puedan ser vistos como ornatos para el pensamiento. Ahora bien, en modo alguno, la retórica, con el conjunto de sus figuras y de sus virtudes —la claridad, el ornato y el decoro—, podía dar una descripción del origen conceptual de las sutilizas del ingenio. Y aquí advertimos la pretensión filosófica de esta obra de Gracián como un método o camino que busca dar razón del modo como se originan los conceptos. No es sólo, como se ha señalado, que se haya pasado por alto a menudo la significación filosófica de esta obra de Gracián, porque no se ha visto la significación especulativa y cognoscitiva del concepto²², sino sobre todo que tampoco se ha visto que lo filosófico mismo de esta obra está, más que en otras cosas, en investigar cómo se originan los conceptos mismos. Entremos en esta cuestión a la luz de los dos primeros discursos de *Agudeza y arte de ingenio*.

21. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 11.

22. Hidalgo-Serna, 1993, p. 70.

3. CONCEPTO Y ARTIFICIO

Pues bien, ya en el Discurso I advertimos nuevamente ese uso creativo del concepto, pero también la dificultad que supone su investigación. Alude aquí Gracián, en primer lugar, a la dificultad de este tipo de investigación. A continuación, alude tanto al método de la silogística como al arte de la retórica y a sus tropos sosteniendo que, tanto en uno como en el otro, la agudeza quedó sellada o cerrada, bien por no ofenderla, bien por no desahuciarla, quedando así a expensas de la valentía del ingenio²³. Es decir, en las reglas del silogismo o en las figuras retóricas se encuentran ciertamente agudezas, pero estas no habían sido investigadas rigurosamente. «No pasaban a observarla, conque no se la halla reflexión, cuánto menos definición»²⁴, dice Gracián. La agudeza no fue motivo de estudio, de una observación específica y es por ello por lo que tampoco hubo sobre ella una certera reflexión ni descripción. Evidentemente, de este modo, Gracián, ya desde el inicio, se propone mirar de cerca cómo se constituye la agudeza tratándola específica, rigurosa y metódicamente al menos hasta donde pueda serlo una lógica inventiva. Esta falta de estudio serio se debió, efectivamente, a la dificultad que suponía, justamente, el carácter inventivo del ingenio, porque, entre otras cosas, para este estudio se necesitaba de un cambio en la concepción misma de la comprensión de la capacidad del entendimiento al trasluz de las posibilidades creativas que ofrecía la propia lengua. En este cambio tendrá, como hemos señalado, un lugar central el tema del artificio y la propia concepción de la escritura como un arte o *téchne*.

A este tema del artificio ya hace referencia Gracián en el Discurso I al sostener que tanto para el método de la silogística como para el de la retórica clásica los propios conceptos eran considerados más como hijos del esfuerzo que del sutil y gracioso artificio. Lo propio de esta lógica nueva está en la posibilidad de ver los propios conceptos como siendo engendrados por ese tipo de esfuerzo que no se orienta por la lógica de la ciencia, sino por la de la lógica creativa del arte. Esta lógica sigue de cerca la escritura como aquello donde más claramente se muestra el artificio humano, pues es ahí donde la relación con la naturaleza queda más alejada: es la lengua en su convencionalidad, arbitrariedad, infinitud, mutabilidad, etc., en su carácter simbólico, en definitiva, en donde radica el concepto de artificio como todo aquello donde se pone en juego la capacidad creativa humana que suple las desventajas de nuestra lábil naturaleza. Así, puede decir Gracián lo siguiente: «Nace el hombre tan desnudo de noticias en su alma, como en el cuerpo de plumas, pero su industria y su trabajo, le desquitan esas ventajas»²⁵. Estas noticias bien pueden ser tomadas como estos conceptos que la naturaleza no da por sí, pero que pueden ser forjados por un trabajo en el que se hace presente, por otra parte, el juego, la gracia y la belleza. Por esta razón, estos conceptos tienen su modelo no en la lógica clásica ni en la preceptiva de la retórica tradicional, sino en el uso vivo y creativo de la propia lengua que florece como tal en la literatura. Y es a ella al lugar al que hemos de mirar para desentrañar cómo funciona el concepto y cómo este es pro-

23. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 15.

24. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 16.

25. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 17.

ducido por el entendimiento en su carácter inventivo. Gracián es muy consciente de ello y, por esto, puede decir que el entendimiento «sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos; y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio»²⁶. Los conceptos que brillan en el cielo y que no han sido creados siguiendo las formas de la agudeza son tenidos en comparación con estos, por ello, como meros materiales. La metáfora que describe aquí los conceptos del ingenio es la de la intensidad de la luz del rayo y la de la luz del mismo sol. Puede concluir ya Gracián en el Discurso II lo siguiente: «De aquí se saca con evidencia, que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos»²⁷.

Pues bien, después de situar de este modo el lugar de esta lógica del ingenio, es en el Discurso II donde Gracián da su conocida 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 exprimida es la sutileza objetiva»²⁸. Ciertamente, como se ha señalado, el centro de esta definición está en el verbo «exprimir», el cual hay que tomarlo con el significado con el que utilizamos la expresión «exprimir un limón» con la finalidad de sacar su sustancia²⁹. De este modo, es como el trabajo del ingenio, su industria, su producción, da lugar a las diferentes formas de la agudeza. Pero ¿qué queremos indicar cuando intentamos aprehender el concepto de este concepto?

Utilizando la terminología que proviene de la fenomenología, podemos decir que con la expresión «concepto de concepto» indicamos en la formación de los conceptos dos momentos: el estático y el genético³⁰. El primero parte, justamente, del carácter relacional en el que se basa esta lógica del ingenio y que en esta definición viene expresado con el término de «correspondencia». Ahora bien, aquí este sustantivo no hace referencia al modelo de la teoría de la clásica de la verdad como si esta tuviera lugar entre lo que se dice y aquello que se nombra en lo que se dice, sino que aquí «correspondencia» hay que tomarlo estrictamente como una relación o, mejor dicho, como una correlación en la que se atiende, dice Gracián, «a dos o tres cognoscibles extremos»³¹. Cabe, por tanto, para el entendimiento hacer correspondencias que aún no estaban dadas. Esto, a su vez, es posible porque el presupuesto fundamental metafísico del Barroco es que las cosas remiten unas a otras en un juego infinito de relaciones y afinidades que están por trazar³². Este presupuesto hace de la experiencia del mundo algo menos determinado y seguro, más ambiguo, pero al mismo tiempo más abierto y más fascinante para nuevas constituciones de sentido. Por ello, como ha visto con claridad Hidalgo-Serna, la lógica del ingenio vive de las diferencias ontológicas y no sólo de las abstracciones lógicas: «La expresión creativa del ingenio hace y se nutre de diferenciaciones ontológicas, y no de conexiones lógicas como las que son expresadas en toda

26. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 20.

27. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 20.

28. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 27.

29. Cerezo Galán, 2015, p. 66 y García Gibert, 2002, p. 73.

30. Rabanaque, 2021, pp. 111-113.

31. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 27.

32. Andreu Celma, 2008, p. 107.

definición abstracta»³³. Así, puede afirmarse que la verdadera correspondencia de los términos de una lengua está en la infinitud. Si la lengua en su aspecto creativo representa bien el mundo en su carácter de infinitud es porque la propia lengua como el mundo está constituida por un tejido de relaciones que siempre está abierto a nuevas significaciones, tanto significaciones que antes no habían sido puestas de manifiesto como significaciones que se hacen nuevamente prístinas en nuevas configuraciones de sentido a través de las palabras.

Pues bien, la lógica inventiva en Gracián atiende, en un primer momento, a esta característica ontológica del mundo que tiene su representación tanto en el pensamiento como en la lengua, tanto en el ámbito del concepto como en el de la agudeza. Así, la lógica del ingenio es una lógica relacional, un desempeño del discurso como algo que se constituye en un ámbito relacional y de tal modo que aquello que se pone en relación no es lo cercano entre sí, aquello en lo que podemos ver claramente una relación, sino, por el contrario, aquello que se encuentra en los extremos. El ingenio muestra, por ello, una relación novedosa o, mejor dicho, una primera relación: «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»³⁴, dice Gracián.

Ahora bien, esta relación o correlación debe ser exprimida por el entendimiento para que surja o nazca una nueva relación y esta se ponga de forma objetiva en el mundo. Pues bien, es aquí en este paso de la lógica inventiva, en expresión del propio Gracián, donde cabe hablar del concepto como un fruto o hechura del entendimiento. Gracián nombra como concepto al acto mismo mediante el cual se lleva a cabo ese trabajo de reconducción de esa relación establecida en los extremos hacia el centro desde el que surge un nuevo concepto. A este bien podríamos llamarlo «concipiente» en tanto que hace referencia al tiempo en el que surge el concepto mismo. Es decir, aquí «concepto» está tomado en su sentido naciente como el que correspondería en el plano del pensamiento y de la lengua a lo que se nombra en el terreno de la naturaleza como *natura naturans*, aunque también, evidentemente, por «concepto» hay que nombrar, más allá de esto, a aquello que correspondería al término de este acto; es decir, a aquello que, en el decir de la fenomenología trascendental, llamaríamos el aspecto del concepto en su carácter noemático. Gracián es consciente de esta necesaria ambigüedad del término «concepto», por esto, a reglón seguido de la definición, tiene que decir lo siguiente: «La misma consonancia o correlación artificiosa *exprimida*, es la sutiliza objetiva»³⁵. Es decir, del acto del entendimiento ha de pasarse necesariamente al término del mismo donde la relación, por decirlo así, ya queda exprimida. Por esta razón, nosotros, en esa lógica de la creación de los conceptos encontramos además del momento del análisis estático, en el que se determina la objetividad de nuevos significados en la relación de los términos, el momento del análisis genético en el que se atiende a la gestación o formación del concepto mismo.

33. Hidalgo-Serna, 1993, p. 141.

34. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 27.

35. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 27. Cursiva mía.

En un espléndido trabajo, Mercedes Blanco, sin recurrir a la fenomenología, dice que la definición de Gracián tiene algo particular: «es la única de todo el tratado cuya definición es genética, la única para la cual Gracián reconstruye el proceso de producción, en vez de contentarse con caracterizar sus efectos de sentido, como hace con las demás especies»³⁶. Pues bien, el paso hacia la descripción genética opera sobre la base de una suerte de reducción fenomenológica mediante la cual se reconduce la relación que establece el entendimiento a partir de los extremos objetivos hacia su tarea como productor de conceptos. El resultado de esta producción, a su vez, puede ser comprendido como el residuo que queda de ese acto del entendimiento en su carácter inventivo y resolutivo. Ahora bien, a diferencia de la fenomenología husserliana, este acto del entendimiento antes que operar directamente en el seno de la subjetividad en la que se gestan los conceptos en la conciencia, opera ya siempre en el terreno mediado del lenguaje donde las significaciones objetivas, que tienen que ser reconducidas para crear nuevas significaciones, están ya siempre presupuestas en el mundo de la vida. Por esto quizás, en el Barroco, los escritores vivieron la renovación de ese mundo en crisis como una tarea que también tenía que ser llevada y no de un modo secundario por el arte en general y por la literatura o escritura en particular. Esta renovación exigía una lógica nueva en la que al tiempo que tenían que establecerse nuevas relaciones, tenían también que producirse nuevas reducciones para alumbrar mediante el entendimiento nuevos conceptos en cuyo saber y hermosura se depositó la confianza de renovar con nuevas significaciones un mundo que, en su profundidad y abismo, había quedado desfondado.

BIBLIOGRAFÍA

- Andreu Celma, José María, *Baltasar Gracián o la ética cristiana*, Madrid, BAC, 2008.
- Ayala, Jorge M., «Un arte para el ingenio: un desafío de Gracián», en *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 247-275.
- Ayala, Jorge M., «Introducción», en Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Larumbe, 2004, vol. I, pp. XIII-CXIII.
- Batllori, Miguel, y Ceferino Peralta, «Estudio preliminar. Baltasar Gracián en su vida y en sus obras», en Baltasar Gracián, *Obras completas*, Madrid, Atlas Ediciones, 1969, pp. 7-51.
- Blanco, Mercedes, «Gracián y el método», en *Baltasar Gracián: antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, ed. Sebastián Neumeister, Berlín, Edition Travía / Verlag Walter Frey, 2004, pp. 35-62.
- Cerezo Galán, Pedro, *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2015.

36. Blanco, 2004, p. 59.

- Correa Calderón, Evaristo, *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970.
- Egido, Aurora, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Enguita Utrilla, José María, «Observaciones lingüísticas en torno a los textos gracianos», en *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, ed. Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 129-147.
- García Gibert, Baltasar, *Baltasar Gracián*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Larumbe, 2004, 2 vols.
- Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de la prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2020.
- Hidalgo-Serna, Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Hidalgo-Serna, Emilio, «Introducción», en Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 9-42.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012.
- Molho, Mauricio, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988.
- Orozco, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- Rabanaque, Luis Román, «Intencionalidad pasiva y receptiva. Experiencia originaria del mundo», en *Guía Comares de Husserl*, ed. Agustín Serrano de Haro, Granada, Comares, 2021, pp. 109-120.
- Rosales, Luis, «La imaginación configurante», en *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Trotta, 1997, pp. 467-506.