

GRACIÁN Y LOS POETAS DE CACIONERO: DEL *ARTE DE INGENIO* (1642) A LA *AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO* (1648)

MARÍA ISABEL TORO PASCUA
Universidad de Salamanca

EN MÁS DE UNA OCASIÓN, Gracián ha sido considerado el erudito que recupera la antigua poesía de cancionero en un momento en el que los entusiasmos se inclinaban ya casi exclusivamente hacia la producción barroca del Siglo de Oro, como broche al tan traído y llevado debate entre la poesía antigua y la poesía moderna en el siglo XVII.¹ Desde esta perspectiva, Gracián se presenta como el primer teórico moderno que dignifica este tipo de poesía por estimarlo susceptible de ser analizado, de ser estudiado y, por ende, de ser elevado a la categoría de modelo literario apropiado para la imitación.

Esta consideración del autor aragonés adquiere pleno sentido al analizar las diversas y escasas reflexiones teóricas e históricas que sobre esta poesía se habían venido haciendo durante los siglos anteriores. Los primeros intentos, no siempre conscientes, de establecer un canon lírico medieval los encontramos unidos a tres contextos diferentes: la propia creación poética, en la que se ponen de manifiesto las fuentes o modelos seguidos por el autor, las primitivas historias o, más exactamente,

¹ Véanse, por ejemplo las consideraciones de Jeanne Battesti-Peigrín: “En revanche des noms que l’histoire littéraire à tout fait pour oublier: Núñez, Cartagena, Quirós, Tapia et bien d’autres se voient ici portés aux nues pour leur science poétique et leur esprit. Les adjectivations qui accompagnent leurs citations: ‘*el agudo Tapia*’, ‘*el ingenioso Cartagena*’ disent une admiration véritable que couronnent les commentaires plus que simplement introductifs de leurs oeuvres: ‘*esta,*

que no se le ha ballado bastante estimación’, ‘*admírase en éste*’, ‘*dijo con extremada sutileza*’... Le choix est chaleureux, personnel, original”, “La lyrique du XVe siècle à travers le conceptisme de Gracián”, *Cahiers d’Études Romanes*, 10 (1985), pp. 33-55. En el mismo sentido, Juan Casas Rigall define a Gracián como “panegirista de la sutileza cortés”, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidad, 1995, p. 9. *Vid. infra*. nota 7.

las primeras visiones diacrónicas de la poesía española,² y los más antiguos tratados, *sensu lato*, sobre el oficio literario o el uso gramatical; si bien en los dos primeros casos la función perseguida no es nunca teórica, ni siquiera estrictamente histórico-literaria, sino que responde a cuestiones relacionadas con el propio concepto y carácter de la poesía castellana contemplada desde su mismo origen, a la necesidad de sus autores de situarse en una tradición determinada con la que se identifican o por la que sienten especial predilección, o, simplemente, a los gustos personales del autor, circunstancia esta última que encontramos fuera del ámbito de los propios creadores y en fechas ya tardías.

Con respecto al primero de los contextos reseñados, la poesía castellana va estableciendo su propia nómina de autores modélicos por sus usos literarios desde época temprana. Un caso paradigmático lo encontramos en la alusión que el Marqués de Santillana hace a algunos nombres ilustres en su *Defunción de don Enrique de Villena* (vv. 145–160), y que constituye lo que posiblemente podamos considerar el canon más primitivo establecido dentro de la propia creación poética. El Marqués recoge los *auctores* clásicos impuestos por la tradición medieval junto a los autores italianos que considera más representativos (Homero, Ovidio, Horacio, Petrarca, Dante, etc.), a los que une el nombre de Enrique de Villena, resultando, en suma, una relación tan intemporal como modélica. Dentro de este mismo contexto podemos situar la nómina que más de dos siglos después establece Baltasar Gracián en *El Criticón*, en la que el autor declara cuáles son los autores a los que imita y los motivos concretos por lo que lo hace (Homero, por las alegorías; Esopo, por las ficciones; Séneca, por lo doctrinal; Luciano, por lo juicioso, etc.), pero siempre con la mirada puesta en los grandes modelos literarios, desde Homero hasta sus contemporáneos.³

Sin embargo, en todos estos casos las nóminas se establecen siempre en relación con un contexto determinado o con una obra concreta (la exaltación de don Enrique de Villena o a modo de *accessus* a *El Criticón*, en los ejemplos que hemos visto), de manera que su existencia se justifica solo en unión de la obra en la que se incluye. Los primeros intentos de establecer un canon válido para toda la tradición poética los encontramos unidos a la aparición de las primitivas historias de la poesía española,

² No olvido que la Historia de la Literatura no aparece como disciplina hasta el siglo XVIII; sin embargo, sí podemos hablar de la existencia de primitivas historias de la literatura surgidas antes de esta fecha, si bien todas ellas procuraban historiar la tradición hispánica fuera del propio concepto historiográfico, esto es, sin criterios sistemáticos y sin la intención objetiva propia del “científico”.

³ Entre las dos obras citadas los ejemplos se

multiplican, aunque no siempre se consideren los modelos desde una perspectiva histórica, sino más contemporánea; recuérdense, por ejemplo, el “Canto de Turia” inserto en *La Diana enamorada*, de Gil Polo; el “Canto de Calíope” incluido en *La Galatea*, de Miguel de Cervantes, o el *Viaje del Parnaso*, del mismo autor; la *Casa de la Memoria*, de Vicente Espinel; el *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega; o las *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*, de Jerónimo de Salas Barbadillo.

como ya he indicado: es así como surgen los del Marqués de Santillana (en su *Proemio e carta*, c. 1446), Alfonso García Matamoros (*De adserenda hispanorum eruditione sive de viris Hispaniae doctis narratio apologetica*, 1553) o Gonzalo Argote de Molina (*Discurso sobre la poesía castellana*, 1575). En ninguna de estas obras, sin embargo, existe conciencia teórica alguna ni intención manifiesta de establecer modelos retóricos en el ámbito cancioneril.⁴

Más allá de estos intereses personales y sin ninguna proyección en el marco teórico, podemos mencionar dos obras adscritas esta vez al ámbito de la gramática. Me refiero a la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija y, ya en pleno siglo XVI, al *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés. En la primera, el nebrisense se limita a utilizar como ejemplo de ciertos usos lingüísticos algunos versos de Juan de Mena, considerado ya por entonces paradigma de buen trovar tanto por preceptistas como por poetas;⁵ más allá de esto, no presta ninguna atención al cancionero. En la segunda, Juan de Valdés, de muy distinta opinión, critica el oscuro estilo de Mena, al tiempo que halaga los versos de no pocos autores del *Cancionero general*, entre los que otorga un lugar primordial a Jorge Manrique y sus *Coplas por la muerte de su padre*; sin embargo, su opinión no deja de ser una simple reseña literaria, puesto que, para él, la poesía no puede servir nunca de modelo para el aprendizaje de una lengua, por lo que no merece mucha más atención en una obra didáctica como la suya.⁶ Por otro

⁴ Si bien es cierto que el Marqués de Santillana nos legó en su *Proemio e carta* una visión histórica ordenada cronológica y geográficamente tan exhaustiva y variada, que aún en nuestros días constituye una fuente fundamental para la historia de la poesía española medieval, lo cierto es que su intención era simplemente “dejar constancia de una extraordinaria formación [...], hacer un elogio de su propia familia y defender el ejercicio poético frente a las autorizadas críticas de algunos de sus coetáneos” (Ángel Gómez Moreno, *El “Proemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, Barcelona: PPU, 1990, pp. 13–14). Alfonso García Matamoros, en cambio, nos ofrece una visión literaria pretendidamente ajena a sus intereses personales, pero caracterizada por un marcado tono apologetico, tal y como reza el título de su obra, que le lleva incluso a contemplar la literatura clásica desde la óptica hispánica: como cabría esperar, el canon que establece en esta obra responde a los intentos de defender lo específicamente español en el contexto humanista de mediados del siglo

XVI. Gonzalo Argote de Molina, por su parte, exhibe sus aficiones anticuarias en la edición que hace de *El Conde Lucanor*, con la que contribuye a la exaltación de la lengua castellana; la presencia de algunos versos en la obra de don Juan Manuel es razón suficiente para añadir a su trabajo filológico un breve tratado sobre la historia de las estrofas y de los poetas castellanos, el *Discurso sobre la poesía castellana*, en el que establece su propio canon con una finalidad exclusivamente laudatoria.

⁵ Recuérdese, por ejemplo, que Juan del Encina en más de una ocasión le convierte en norma en su *Arte de poesía castellana*. En torno a la consideración de Juan de Mena como autor paradigmático, sigue siendo fundamental el trabajo de María Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1950, pp. 325–333.

⁶ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra, 1987 (pp. 240–244); del tema se ocupa la editora en la p. 87.

lado, recordemos que, aunque el interés de Valdés en esta obra hubiese sido otro, el *Diálogo de la lengua* no tuvo difusión hasta que Mayans la publicase por primera vez en sus *Orígenes de la lengua española* (Madrid: Juan de Zúñiga, 1737).

Ante panorama tal, será Baltasar Gracián quien, precisamente en la Edad de Oro de la poesía española, cuando los gustos barrocos se han instalado ya en el contexto poético del momento, reconozca por primera vez el valor literario del cancionero castellano en una obra de auténtico empaque teórico, su *Agudeza y arte de ingenio*. Desde esta perspectiva no resulta extraño que la crítica moderna haya atribuido al jesuita un papel importantísimo en la historia de esta poesía, e incluso que la doctrina desarrollada por este sea el modelo teórico en los actuales estudios sobre la retórica cancioneril.⁷ Tal y como señala Juan Casas Rigall:

El s. XX marca la vuelta a la crítica graciana de los cancioneros. El estudio de *Agudeza y arte de ingenio* redescubre a Gracián como panegirista de la sutileza cortés y se comienza a hablar del “conceptismo” cancioneril, referido particularmente a los géneros amoroso y burlesco. Se recupera, de este modo, la atención a la base retórica de la agudeza: equívoco, antítesis y paradoja, *an-nominatio*, *traductio* y retruécano son los procedimientos más habitualmente mencionados.⁸

Pero si bien es verdad que la obra de Gracián y su aproximación al cancionero pueden, en efecto, sentar ciertas bases metodológicas, no menos lo es que el sentido “panegirista” que se atribuye en ocasiones al autor y la forma en que se ha entendido la utilización que de este corpus poético hace en *Agudeza y arte de ingenio* son cosas

⁷ El acercamiento al estudio de la agudeza cancioneril, en la línea iniciada por Gracián, se observa ya en la obra de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Rennes: Plihon, 1949–1953, Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Insula, 1957 y “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *Strenae. Estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca: Universidad, 1962, Francisco Rico, “Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero General*”, *Romanistisches Jahrbuch*, XVII (1966), pp. 274–284 o Antonio García Berrio, *España e Italia ante el Conceptismo*, Madrid: Revista de Filología Española (Anejo 87), 1968, entre otros. En este sentido, resultan fundamentales los trabajos de

Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University, 1981, y Vicente Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988. Del análisis de la retórica cancioneril partiendo del conceptismo de Gracián se ocupan más específicamente Jeanne Battesti-Pelegrin, art. cit., y Juan Casas Rigall, *op. cit.*

⁸ *Op. cit.*, pp. 9–10. Más adelante indica: “palizados los riesgos del anacronismo, ahora acudiremos también a *Agudeza y arte de ingenio*, pues Gracián es un brillante y no siempre caprichoso intérprete de la antigua teoría de la sutileza cuyas observaciones son, en general, muy provechosas; no obstante, atenderemos sobre todo a la base retórica de sus definiciones, no tanto a sus tipos de *concepto*” (p. 31).

bien distintas. En definitiva, el tratamiento que se hace de la poesía cancioneril en la obra graciana se ha interpretado en un doble sentido: por un lado, como una muestra palpable de lo que todavía se conocía de ella en el siglo XVII y, lo que es más importante, lo que se valoraba entre los lectores cultos, como el propio Gracián: esto es, el *Cancionero general* en su totalidad; por otro lado, y en relación con lo anterior, la nómina inserta en *Agudeza* se ha considerado como una suerte de manifiesto literario en el que se seleccionan los mejores autores, aquellos a quienes les cumple el honor de servir como modelos para imitar.

Pese a estas opiniones y a esta tendencia crítica, lo cierto es que la realidad es muy distinta. Sin negar que Gracián presta elogios “sin reservas a los poetas del *Cancionero general* por su ingeniosa y sutil expresión”,⁹ ni restar méritos a los halagos que vierte en sus menciones a algunos de estos poetas,¹⁰ la verdad es que tales alabanzas se restringen a ciertos usos retóricos de los que hace gala el cancionero, pero no creo que respondan a una intención manifiesta de elevar la dignidad literaria de esta poesía a la categoría de modelo.¹¹ Gracián no intenta, en modo alguno, establecer un canon, escogido y seleccionado, de poetas de cancionero, sino que, en realidad, nos presenta un catálogo, más o menos organizado, de simples ejemplos desapasionados: las alusiones a la poesía de cancionero en la obra de Gracián son una simple herramienta que el autor utiliza condicionado por el propio contexto literario de la época más que por su propia valoración estética o por un manifiesto deseo apologista.¹² Desde esta perspectiva, parece evidente que el cancionero no constituye para él una escuela cohesionada por la tradición ni, por supuesto, un objeto de estudio en sí misma: bien al contrario, su uso se limita a ejemplos espigados aquí y allá con un sentido eminentemente práctico.

Que el contexto literario de la época es el que determina el tratamiento que Gracián hace del cancionero resulta muy claro al analizar el cambio de perspectiva que

⁹ Evaristo Correa Calderón, en su introducción a Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid: Castalia, 1969, I, p. 25.

¹⁰ Reseñadas por Jeanne Battesti-Pelegrín, art. cit. (*vid. supra* nota 1).

¹¹ Por lo que se refiere a la poesía de cancionero, especialmente, resulta clarificadora la afirmación de Christine Orobitg respecto a los juicios literarios de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*: “La *Agudeza* enjuicia menos el valor literario global de una obra que su habilidad en la aplicación de cierta categoría de agudeza”, “Gracián, lector de don Juan Manuel a través de Argote de Molina”, *Crítica*, 56 (1992), pp. 117–133 (p. 126).

¹² A este respecto ténganse también en cuenta las palabras de José M.^a de Cossío: “sus innegables preferencias conceptistas hacen que hallen gracia a sus ojos las sutilezas, equívocos, discretos, vanalidades y tiquis miquis cortesanos de nuestros antiguos poetas, de los cancioneros, aunque no sin tacharles de *fríos* con fino sentido [...]. Gracián ve que no todo el encanto del ejemplo reside en la sutileza que pondera. Ese *algo más* es la pasión que no encontraba en los insulsos y *fríos* poetas del *Cancionero General*”, “Gracián, crítico literario”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 5 (1923), pp. 69–74 (pp. 70–71).

con respecto a esta poesía observamos en el periodo que media entre 1642, fecha en que se publica el *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, y 1648, año en que ve la luz la *Agudeza y arte de ingenio*.

En la primera de las obras, las menciones a esta poesía se limitan a tres composiciones: la última estrofa de un poema amoroso de Jorge Manrique (discurso XXXVII, *De los argumentos conceptuosos*), una redondilla de Lope de Sosa, calificada de “ingeniosísima”, y una de las muchas glosas a la famosa composición del Comendador Escrivá, *Ven, muerte, tan escondida*, en este caso la compuesta por Rodrigo Dávalos (ambas menciones en el discurso XL, *De los conceptos por una propuesta y prueva extravagante*):

Del modo que se arguye de lo menos a lo más, y de lo más a lo menos, así también de igual a igual, con correspondencia y proporción. Como:

Y mi firmeza en firmeza
sobró todas las firmezas,
y mi tristeza en tristeza,
por perder una belleza
que sobró todas bellezas (*AI*, XXXVII, p. 339).¹³

A esta especie de conceptos dieron nuestros Españoles la palma de la sutileza. Consiste su artificio en una proposición dificultosa, y tal vez paradoxa, dando luego una razón sutil y relevante en confirmación que sea como prueva, y el porqué della, como se ve en esta ingeniosísima redondilla:

La vida, aunque da pasión,
no querría yo perdella,
por no perder la razón
que tengo de estar sin ella (*AI*, XL, p. 356).

Son estos Conceptos unos agudísimos sofismas para declarar con toda exageración un sentimiento. Tal fue este:

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el plazer de morir
no me buelva a dar la vida (*AI*, XL, pp. 356–357).

¹³ Todas las citas del *Arte de ingenio* proceden de la edición de Emilio Blanco (Madrid: Cátedra, 1998). El poema de Manrique es la composición

“Los fuegos que en mí encendieron” (véase Jorge Manrique, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993, pp. 81–83).

Aunque las tres piezas están incluidas en el *Cancionero general*, lo cierto es que, tal y como anota Emilio Blanco, Gracián no las conoció directamente por esa obra (lo cual no demuestra un interés especial por su parte), sino que debió tomarlas de la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, recopilada por Lope de Vega y publicada en 1620; obra que le proporcionó otros ejemplos no cancioneriles que también menciona, como el soneto de López de Zárate titulado *La Rosa* (*AI*, XI, p. 192), unas rondallas atribuidas a Juan Rufo (*AI*, XXXVIII, pp. 320–321), un poema de Gil Polo incluido en la *Diana Enamorada* (*AI*, XXXX, p. 357) y alguna composición más.

Ante esta evidente desatención que muestra Gracián en 1642 hacia la poesía cancioneril, resulta sorprendente comprobar cómo solo unos pocos años después, en su *Agudeza y arte de ingenio*, el cancionero castellano aparece con mayor profusión y tomado, esta vez sí, del *Cancionero general*, como veremos más adelante. Este hecho, desde luego, nos obliga a plantear dos cuestiones en nada baladíes: en primer lugar, cuáles fueron los motivos que llevaron a Gracián a prescindir, casi absolutamente, de estas producciones en 1642; y, en segundo lugar, el porqué del repentino interés por esta poesía en 1648.

Con respecto a la primera de ellas, hay que tener en cuenta varias circunstancias relacionadas, por un lado, con las fuentes o los medios de los que Gracián pudo servirse para su composición; y, por otro, con la propia naturaleza de la obra; aspectos ambos que muchas veces confluyen en una misma dirección. Por lo que se refiere a sus fuentes, parece evidente que Gracián no hizo acopio de tantas como podría presumirse a la vista de la magnitud de su empresa y del importante centón de textos que utiliza.¹⁴ No hace uso, por ejemplo, del manual de Diego Díaz Rengifo (*Arte poética española*, 1592), que sí aparece en la segunda edición,¹⁵ ni tampoco del de Bartolomé Jiménez Patón,

¹⁴ Sobre las fuentes españolas utilizadas por Gracián en esta obra es fundamental el estudio de Antonio Pérez Lasheras, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, *Bulletin Hispanique*, 109 (2007), pp. 545–588. El estudio comparativo de las dos versiones de la obra puede verse en Mercedes Blanco, “Gracián reescritor: un análisis comparativo de *Arte de ingenio* y *Agudeza y arte de ingenio*”, en Baltasar Gracián *IV Centenario (1601–2001). Actas II. Congreso Internacional “Baltasar Gracián en sus obras”*, Aurora Egido, María Carmen Marín Pina y Luis Sánchez Laílla (eds.), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 97–131; de la gestación de la segunda versión de la obra se ocupa Aurora Egido, “Estudio preliminar” a Baltasar Gracián,

Agudeza y arte de ingenio (Huesca, Juan Nogués, 1648). Edición facsímil, Zaragoza: Institución Fernando del Católico, 2007, especialmente pp. LXXVI–CX.

¹⁵ Citado en el discurso XXXII de forma expresa: “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”, *Agudeza y Arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969, II, p. 51 (véase también *A*, XLIII, II, p. 119); todas las citas de la obra remiten a esta edición.

¹⁶ “Las anfibiologías, 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:

del que sí parece servirse para la redacción de *Agudeza y arte de ingenio*, tal y como sugiere Correa Calderón ante un juego de palabras cuyos antecedentes bien pudo encontrarlos Gracián en *La elocuencia española en arte*, publicada en Toledo en 1604.¹⁶

Pero la falta de medios con que contó Gracián en relación con la poesía cancioneril, es, a todas luces, un hecho fácilmente constatable: como ya hemos visto, los escasísimos versos que de esta escuela utiliza para ejemplificar en su obra están tomados de la *Justa poética* en honor de San Isidro, recopilada por Lope de Vega. Parece que, aunque a estas alturas del siglo el *Cancionero general* es aún conocido y había sido muy apreciado hasta los años treinta por los detractores de la moderna poesía barroca, como el propio Lope, Gracián, que escribe de agudezas e ingenios y admira a Góngora, no lo considera entre sus materiales de trabajo. Esta falta de medios es, en realidad, un síntoma del desinterés del autor por un tipo de literatura romance demasiado antigua, que, por supuesto, nada tenía que ver con la admiración por los antiguos clásicos, latinos y griegos, cuyo estudio aconsejaban los jesuitas y que explica el uso prolijo de Marcial, aunque para ello hubiese de ser cuidadosamente seleccionado en aras de la moralidad.¹⁷ Si a veces da la impresión de que “sólo de mala gana accede a citar a los modernos”,¹⁸ peor predisposición tendría para utilizar, de entre ellos, las antiguallas representadas en el *Cancionero general*.¹⁹

En lo que tiene que ver con la propia naturaleza de la obra, y en estrecha relación con lo anterior, huelga decir que la pieza se enmarca en un ámbito claramente

Matar al rey, no, es mal hecho; / antes ser cuchillo afirmo, del que lo matare, y firmo...” (*A*, L, II, p. 165); anota Correa Calderón a propósito de este pasaje que “antecedentes de esta clase de juegos de palabras se hallan en *La Elocuencia Española en Arte*, de Bartolomé de Jiménez Patón [...] y en *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso Carvallo”. En todo caso, llama la atención “el hecho de que Gracián no cite en ningún momento ninguna de las preceptivas literarias anteriores, ni españolas ni italianas, salvo el *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo (1592) y no precisamente como apoyo teórico, sino simplemente para citar un palíndromo. Ni Alfonso Carballo, ni Francisco Cascales, ni Francisco López Pinciano se citan ni una sola vez, al igual que ocurre con Minturno o Robortello, aunque hay más de una concurrencia”, Antonio Pérez Lasheras, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, p. 549.

¹⁷ Emilio Blanco, *ed. cit.*, p. 77

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ Estos autores, aunque modernos en relación con los clásicos latinos y griegos, serán siempre calificados de “antiguos” en *Agudeza y arte de ingenio*, de acuerdo con la diferenciación que hace entre antiguos y modernos en lo que a autores en romance se refiere; este calificativo se aplica incluso a Gregorio Silvestre, uno de los seguidores tardíos de las formas cancioneriles, aún cuando la cita traída por Gracián sea un soneto: “este epigrama del antiguo Silvestre, ingenioso portugués” (*A*, XXVIII, II, p. 17). Véase el ya clásico estudio de José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1998. Para la consideración de antiguos y modernos por parte de Gracián es fundamental el artículo de Benito Pelegrin, “Fra Antichi e Moderni. Gracián: dall’*Agudeza* al *Criticón*”, en *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno. Aesthetica pre-print*, 18 (1987), pp. 55–64.

didáctico y moral cristiano, lo cual determina una orientación muy concreta en la búsqueda de ejemplos, algo que ya hemos señalado a propósito de Marcial. Aunque, tal y como indica en su dedicatoria al lector, Gracián estuvo atento a “la variedad en los ejemplos, ni todos Sacros, ni todos Profanos; unos graves, otros corrientes; ya por la hermosura, ya por la dulzura” (*AI*, p. 133) y, ciertamente, la mezcolanza de materias literarias es visible, hubiese sido un exceso para el jesuita utilizar aquellos que, por muy conceptuosos que se presentasen a los ojos del lector, excedían la simple calificación de “profanos”. Y si en algún lugar abunda este tipo de ejemplos es, precisamente, en la antología de poesía cancioneril más difundida durante todo el siglo XVI y los primeros años del siglo XVII: el *Cancionero general*.²⁰

Su carácter de miscelánea fundamentalmente amatoria, con los frecuentes usos de la tan manida *religio amoris* en la que tenían cabida desde las paráfrasis de textos bíblicos y litúrgicos en clave erótica hasta la más irreverente de las hipérbolas sagradas, unido al amplio abanico de temas burlescos que en más de una ocasión caían de lleno en la obscenidad, pusieron esta obra en el punto de mira de la más pura ortodoxia religiosa.²¹ Desde los ámbitos institucionales, el *Cancionero general* se convierte en víctima de la prohibición inquisitorial, merced al expurgo de que es objeto, tanto en España como en Portugal. Pero además, resulta evidente que los propios lectores consideraban esta obra preñada de versos, cuando menos, amenazadores, puesto que en las sucesivas ediciones de la misma son los editores quienes ejercen una suerte de autocensura que les conduce a la eliminación de los textos considerados más sospechosos: es así como desaparecen, por ejemplo, las *Liciones de Job*, de Garci Sánchez de Badajoz o el *Pater Noster de las mujeres*, de Luis de Salazar.²²

Al fin y al cabo, sobre Gracián están pesando los mismos criterios por los que evita otra serie de textos. Emilio Blanco, de nuevo, nos recuerda que son motivos morales

²⁰ Recuérdese que esta colección poética, aumentada o reelaborada, se publica hasta 1573; por otra parte, son varios los pliegos poéticos procedentes de ella que circularon hasta fecha tardía. Tampoco conviene olvidar que, aún en el siglo XVI, los poemas recogidos en el *Cancionero general* prestaron los esquemas y parámetros para nuevas creaciones, como las de Juan Fernández de Heredia, Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor o Fadrique Enríquez. Véanse, fundamentalmente, Antonio Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid: Real Academia Española, 1968; José Manuel Blecuá, “La corriente popular y tradicional en nuestra poesía”, e “Imprenta y poesía en la Edad de Oro”, ambos en su *Sobre la poesía de la Edad de Oro. Ensayos y*

notas eruditas, Madrid: Gredos: 1970, pp. 11–24 y 25–43, y Alberto Blecuá, “¿Signos viejos o signos nuevos? (‘Fino amor’ y ‘religio amoris’ en Gregorio Silvestre)”, en su *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona: Crítica, 2006, pp.175–217.

²¹ Para la utilización de la Biblia en el cancionero castellano, véase María Isabel Toro Pascua, “La Biblia en la poesía de cancionero”, en *La Biblia en la literatura española. V/1. Edad Media. El imaginario y sus géneros*, Gregorio del Olmo Lete (dir.), Madrid: Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, 2008, pp. 125–172.

²² Para todo cuanto aquí decimos es fundamental el trabajo de Rafael Ramos, “El *Cancionero general* y la Inquisición portuguesa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55 (2007), pp. 351–373.

los que le llevan a prescindir de algunos de los más notables escritores del Siglo de Oro,²³ salvo algunas contadas excepciones que se justifican fácilmente: Góngora, por entonces de moda entre los modernos, Antonio Hurtado de Mendoza, su valedor en la Corte, y Guarini, autor prestigioso entre los teóricos de la preceptiva.²⁴ Faltan los grandes autores teatrales (Lope, Tirso, Calderón...),²⁵ falta también Cervantes, superado en los gustos de Gracián por Mateo Alemán,²⁶ y faltan el ingenio y la agudeza de Quevedo, ausencia que resulta aún más curiosa cuando comprobamos que, si bien habría que esperar hasta 1648 para conocer la primera edición de su poesía, buena parte de la misma ya había sido publicada en 1605 por Pedro de Espinosa, en las *Flores de poetas ilustres*: resulta claro que Quevedo debía resultar para el jesuita un autor bastante incómodo, por el marcado tono burlesco e inmoral de muchas de sus obras.²⁷

²³ Emilio Blanco, *ed. cit.*, pp. 79–80.

²⁴ La bibliografía sobre el uso que Gracián hace de Góngora es amplia; véanse, entre otros, los trabajos de Antonio Carreño, “Gracián y sus lecturas en el Romancero de Luis de Góngora”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastián Neumeister (coord.), Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989, I, pp. 395–403, Mercedes Blanco, “Le baroque et le monstrueux. À Propos de Góngora et Gracián”, en *Des monstres*, Maryse Vich-Campos y Carmen Val Julián (comp.), París: ENS Éditions (“Hors collection” des *Cahiers de Fontenay*), 1994, pp. 131–152, Michael J. Woods, *Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit*, Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1995. En torno a la presencia de Guarini y otros autores italianos en la obra de Gracián, véanse Joseph L. Laurenti, “La admiración de Baltasar Gracián por Italia”, *Archivo Hispalense*, 43 (1965), pp. 265–276, Felice Gambin, “Le parole e il silenzio: per un approdo alle due biblioteche italiane di Baltasar Gracián”, *Rassegna Iberistica*, 39 (1991), pp. 17–24 y Béatrice Garzelli, “Dall’*Arte de ingenio* al *Criticón*: percorsi di letteratura italiana nell’ottica barocca del Padre Gracián”, en *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Alessandro Martinengo (ed.), Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 1998, pp. 107–136.

²⁵ Sobre la posición de Gracián ante la comedia nueva, véase la aproximación de Federico

Sánchez Escribano, “Gracián ante la comedia española del siglo XVII”, *Revista de Literatura*, 19 (1961), pp. 113–115.

²⁶ Véase Ceferino Peralta, “La ocultación de Cervantes en Baltasar Gracián”, en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 137–156. A este respecto señala Antonio Pérez Lasheras que, más allá del “olvido voluntario” del que habla Peralta, las razones para esta ocultación “habría que buscarlas en el círculo cultural y literario en el que se movía Gracián, principalmente en Zaragoza, y sus relaciones con los Duques de Villahermosa, que se habrían visto retratados muy negativamente en la segunda parte de la obra del alcaíno, tal como ha sugerido Aurora Egido en varios de sus trabajos. Si, como parece, *El Quijote* apócrifo es obra de un aragonés –tal vez de Jerónimo de Pasamonte, como sugiere Martín de Riquer– este mosaico cobraría un nuevo sentido e iluminaría todo un episodio oscuro que daría cuenta de una recepción literaria en Aragón distinta a la del resto de España”, “*Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio*”, en *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (coord.), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 71–88 (p. 88).

²⁷ En *El Criticón* manifestará sin pudor alguno la opinión que le merecen las obras de Quevedo: “estas hojas de Quevedo son como las del

A estas ausencias podemos sumar la de fray Luis de León, cuya única mención se refiere al personaje, y no a su obra, y con la finalidad de situarle en el bando de los menos ingeniosos, vencido por la agudeza de su contrincante.²⁸ En este caso, las razones de la exclusión quizá haya que buscarlas más allá de la sola salvaguarda de la moral cristiana y pensar, más bien, que la esmerada prudencia jesuítica en cuanto a la ortodoxia tridentina era irreconciliable con la mención de un fraile que había probado las cárceles de la Inquisición, por mucho que este fuera el agustino fray Luis de León, implicado directamente en la polémica que años atrás había enfrentado a dominicos y jesuitas.

Advertir que hay algunos casos que parecen escapar a esta norma general: me refiero a las No obstante, conviene muchas citas de versos extraídos de la *Diana*, de Jorge de Montemayor, pese a que también fue criticada en alguna ocasión, y a la mención que hace a la *Celestina* (citada como el “ingeniosísimo *Calixto*”, *AI*, XLVII, p. 402), si bien en este último caso podemos suponer que Gracián otorgó bula a este libro por dos motivos muy concretos: en primer lugar, porque, pese a todas las censuras que sufrió, se consideraba también una obra moral y edificante, un “extenso *exemplum*” en el que la conclusión última del argumento radica en que el amor es el origen de todos los males, motivo quizá suficiente para no prescindir de su ingenio, aunque fuera superando escrúpulos;²⁹ y, en segundo lugar, porque Gracián, haciendo gala de su “regional entusiasmo por los escritores aragoneses”³⁰ atribuye la pieza a un “encubierto aragonés” (*AI*, XLVII, p. 402), al considerar erróneamente a Fernando

tabaco, de más vicio que provecho, más para reír que aprovechar” (*C*, II, iv), en Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, introd. Aurora Egido, Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 1101. Todas las citas de la obra remiten a esta edición.

²⁸ “Ajustar todas las partes de la autoridad haze el Concepto lleno. Un Opositor en Salamanca, que tenía cuatro contrarios, de nombre, al Dotor Aspe, Maestro Basilio, Fray Luis de León y al Dotor Mondragón, dixo, informando, que confiava en Dios salir vencedor, porque *Super Aspidem et Basiliscum ambulabis, et conculcabis Leonem et Draconem*, con que quadró la Agudeza” (*AI*, XXXIII, p. 314).

²⁹ Sobre la recepción de la *Celestina* en el Siglo de Oro, véase Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, pp. 138–166 (p. 154) y, más

recientemente, Emilio Blanco, “Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII”, en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, Gregorio Torres Nebrera (ed.), Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002, pp. 17–49. A este respecto resulta revelador el juicio que sobre la obra de Rojas vierte el propio Baltasar Gracián años después en *El Criticón*: “De la *Celestina* y otros tales, aunque ingeniosos, comparó sus hojas a las del perejil, para poder pasar sin asco la carnal grosería” (*C*, II, iv, p. 1102).

³⁰ José M.^a de Cossío, art. cit., pp. 69–70. A este respecto, señala Antonio Pérez Lasheras que, al hablar de los autores aragoneses, Gracián “siempre hace mención de su proximidad, más emocional que física, con la inclusión casi fija y necesaria del posesivo ‘nuestro’, que funciona a manera de dativo ético”, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, p. 550.

de Rojas nacido en el pueblo de Montalbán, tal y como ha sido puesto de manifiesto recientemente.³¹

En conclusión, podemos decir que Gracián evita el uso del cancionero en su *Arte de ingenio* tanto por motivos de carácter moral, incompatibles con el espíritu de su obra, como por cuestiones que atañen más directamente a su gusto personal que, por lo que se refiere a los modernos, no alcanzaba más allá del siglo XVII y los últimos años del XVI.

En *Agudeza y arte de ingenio*, sin embargo, la situación se torna muy distinta: la poesía de cancionero entra más profusamente y, con ella, algunos otros textos ni siquiera mencionados en 1642. En ese contexto hemos de considerar, sobre todo, las distintas circunstancias que confluyen ahora, seis años después, con la propia evolución de Gracián como escritor. Por un lado, y como ya ha sido indicado por la crítica, este periodo y la propia obra marcan el punto de inflexión en su carrera: del didactismo inicial a la madurez de *El Criticón*.³² No en vano, nos las hemos ahora con un libro profundamente reelaborado en el que, más allá del carácter pedagógico, asoma un afán de exhaustividad del que carecía la versión primera. Esta impresión de querer recogerlo todo puede explicar la utilización de nuevos materiales, algunos recientemente descubiertos por Gracián, que, aunque sigan sin satisfacer del todo sus gustos personales, dan respuesta a este nuevo propósito: uno de estos materiales, será precisamente, el *Cancionero general*. A esto quizá debamos añadir la consideración

³¹ “El ya citado Baltasar Gracián se refiere en 1642 al autor como ‘el encubierto aragonés’ en el discurso XLVII de su *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Como en la segunda redacción de 1648, Gracián insiste en la atribución, hay que pensar que no hay error, y que su intención era atribuir la obra a un autor aragonés. [...] quiero pensar que el jesuita confundió o identificó la Puebla de Montalbán de los versos acrósticos con el Montalbán turolense (que le resultaría más familiar), lo que explica la ubicación propuesta, así como el carácter ‘encubierto’ del autor”, Emilio Blanco, art. cit., 44. Explicación más convincente que la ofrecida años atrás por don Marcelino Menéndez y Pelayo: “Entendemos que a Urrea alude, y no a otro, el P. Baltasar Gracián cuando atribuye toda la *Celestina* a un *encubierto aragonés*: desatino de marca, pero que puede tener explicación. Gracián, que era hombre de mucha y varia lectura, pero no erudito de profesión, conocía probablemente el *Cancionero*

de Urrea, y al encontrarse allí con un fragmento de la *Celestina* en verso, en que nada se dice del autor primitivo, pudo pensar que el hijo de la condesa de Aranda había versificado su propia prosa. En los versos acrósticos no se fijó, o no les dio valor, y acaso su ejemplar careciese de ellos, como carecen algunas *Celestinas* tardías”, *Orígenes de la novela. IV: Primeras imitaciones de la “Celestina”*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid: CSIC, 1961, p. 5. En opinión de Antonio Pérez Lasheras, “la confusión puede deberse a que la edición definitiva de la obra, la que lleva el título consignado, fue impresa en Zaragoza a comienzos del siglo XVI (concretamente, en 1507)”, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, p. 552.

³² Emilio Blanco, *ed. cit.*, p. 12. Sobre la consideración de la obra graciana como “un proyecto unitario y en progresión”, véase la bibliografía recogida por Antonio Pérez Lasheras, “*Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio*”, p. 71.

del lastre que arrostraba el *Arte de ingenio* por estar dirigido a un destinatario ilustre, como el infante Baltasar Carlos, circunstancia que ya no condiciona en modo alguno la elaboración de su *Agudeza y arte de ingenio*, tras la muerte del príncipe en 1646 y la nueva dedicatoria al Conde de Aranda.³³

Todo esto explica la introducción de ejemplos entresacados de fray Luis de León, de Quevedo, y también del teatro de Lope de Vega;³⁴ e incluso, y esto resulta más sorprendente, el hecho de que se permita la mención explícita y el juicio sobre diferentes autores y obras teatrales: Lope de Rueda y su *Discordia y cuestión de amor*, Francisco Tárrega y sus *El príncipe Constante* y *La gallarda Irene*, Lope de Vega, que “hubiera sido más perfecto, si no hubiera sido tan copioso” y del que, entre otras obras, menciona su “excelente” *El Dómine Lucas*; Juan Pérez de Montalbán, que “cometió algunas impropiedades”; Gaspar de Ávila, Guillén de Castro, Calderón...³⁵

Pero las nuevas adquisiciones de Gracián no se detienen aquí. Por las páginas de su *Agudeza y arte de ingenio* pasean también personajes más oscuros de la historia española, como Antonio Pérez, el secretario de Felipe II, “tan favorecido de la fama cuan perseguido de la fortuna” (*A*, LXII, II, p. 243), o incluso extranjeros abiertamente problemáticos, como Marco Antonio Mureto (*A*, VIII, I, p. 107) que, pese a la protección del Papa, había tenido problemas con la Inquisición tras ser acusado de sodomita y hereje; Virgilio Malvezzi (*A*, LX, II, pp. 198; LXII, II, p. 251), políticamente discutible por su tacitismo conservador y a quien Gracián admira como filósofo y como historiador;³⁶ e incluso al mismo Erasmo, mencionado como sabio junto a Boccacini (difusor también del tacitismo, y que ya aparecía en el *Arte de ingenio*, XLVII, p. 402) y al infante don Juan Manuel, en un párrafo que, salvo por estas tres nuevas alusiones, es idéntico a otro de la primera versión de su obra:

³³ Sobre las implicaciones de este cambio de dedicatoria y el contexto en el que se reescribe *Arte de ingenio*, véase el “Estudio preliminar” de Aurora Egido a la edición facsímil ya citada de *Agudeza y arte de ingenio*, pp. LXXX–LXXXV.

³⁴ Fray Luis de León aparece mencionado en los discursos V (I, pp. 81–82), XIV (I, pp. 161–162), XXXVI (II, pp. 86) y XXXVIII (II, p. 96–97); Quevedo, en IV (I, p. 70 y 71–72), IX (I, p. 118 y 122), X (I, p. 125), XV (I, p. 169), XVIII (I, p. 189), XXVI (I, p. 261), XXXIII (II, pp. 60–61), XLIV (II, p. 128–129) y XLVIII (II, p. 148); y el teatro de Lope de Vega, en XIX (I, pp. 197–198).

³⁵ *A*, XLV, II pp. 137–138. Hay que destacar que, si bien Lope de Vega es uno de los autores más mencionados por Gracián, “las calificacio-

nes con que aparece el Fénix son bastante tibias. Normalmente, se le elogia por sus cualidades, por su *ingenio*, por su *naturaleza*, pero no por su *arte*, en la línea que ya marcará, años antes, Góngora (‘potro es gallardo, mas va sin freno’). También podemos notar que los elogios son menos tópicos y más comprometidos conforme avanza la obra [...]. Pero a menudo acompañan a estos elogios una matización que siempre alude a la abundancia de su producción, a la falta de artificio”, Antonio Pérez Lasheras, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, p. 553.

³⁶ Véase Elena Cantarino, “Gracián y la moral política: senequismo y tacitismo”, en *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*, Jorge Manuel Ayala (ed.), Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 193–200.

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, y Alciato con sus emblemas (*AI*, XLVI, p. 397).

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 (*A*, LV, II, p. 197).

Precisamente al hilo de esta última cita podemos hablar, por fin, del desembarco en *Agudeza y arte de ingenio* de los autores y obras antiguos, como él mismo los denomina al citarlos: don Juan Manuel y Garcilaso de la Vega, de los que no había aparecido nada en la primera versión,³⁷ y el *Romancero general* y el *Cancionero general*, apenas mencionados en *Arte de ingenio*.³⁸ A la vista de estos nombres, queda claro que Gracián no identifica lo antiguo con lo medieval, sino con todo aquello que resulta ajeno a la literatura barroca, de igual modo que algunos años después haría Antonio de León Pinelo al considerar a Juan de Mena, Garcilaso y Camoens como ejemplos claros de la poesía española de la Edad Media, frente a Quevedo, Góngora y Lope de Vega, que lo eran de la moderna.³⁹

³⁷ Sobre las citas de *El Conde Lucanor*, véase *infra* nota 40. Del tema se han ocupado Erasmo Buceta, “La admiración de Gracián por el infante Don Juan Manuel”, *Revista de Filología Española*, 11 (1924), pp. 63–66, Benito Pelegrin, “Gracián, admirateur pirate de don Juan Manuel”, *Bulletin Hispanique*, 90 (1988), pp. 197–214, Christine Orobitg, art. cit., y Manfred Hinz, “Mentire con la verità. Baltasar Gracián e Juan Manuel”, *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 5 (1999), pp. 43–64. Del uso que Gracián hace de Garcilaso de la Vega en *Agudeza y arte de ingenio*, y su ausencia en la primera versión de esta obra, se ha ocupado Alberto Navarro González, “Garcilaso y Gracián”, *Academia Literaria Renacentista*, 4 (1986), pp. 247–269. Garcilaso aparece mencionado en los discursos X (I, pp. 124–125), XXII (I, pp. 221–222), XXXIII (I, p. 229–230), XXV (I, p. 249), XXXV (II, pp. 73 y 79), XL (II, pp. 105–106), LX (II, p. 232) y LXII (II, pp. 245–246); en el discurso L aparece la mención siguiente: “es impropiedad hacer transición de una semejanza grande a otra no tal [...]”; éstas, no tienen, ni don Luis de Góngora-

ni los Leonardos, mucho menos el propio y atento Garcilaso; escribían con total perfección” (II, p. 160).

³⁸ El *Arte de ingenio* incluía tres composiciones del *Romancero general*: núm. 25, en VI (p. 170); núm. 7, en XIII (p. 203); y núm. 14, en XXXXI (p. 373); dos de ellas se repiten en *Agudeza y arte de ingenio*, en concreto la núm. 25, corregida y aumentada, en VI (I, p. 95), y la núm. 7, aumentada, en XLVIII (II, p. 150). A estas dos menciones se añaden un buen número de romances: núms. 25 y 7, en V (I, pp. 87); núms. 14 y 453, en VI (I, p. 90); núm. 7, en VI (I p. 93); núm. 39, en XI (I, p. 133); núm. 293, en XV (I, pp. 166–167); núm. 25, en XVII (I, p. 184); núm. 37, en XXXV (II, p. 72); núm. 42, en XXXV (II, p. 73)... Doy la numeración por la edición del *Romancero general* (1600, 1604, 1605), ed. Ángel González Palencia, Madrid: CSIC, 1957, 2 vols.

³⁹ La mención aparece en sus *Anales de Madrid* (desde el año 447 hasta el 1658), concretamente en el pasaje en el que describe los festejos con que la capital celebra la llegada de Mariana de Austria (*apud*, María Rosa Lida, *op. cit.*, p. 350).

De don Juan Manuel, aparte de la mención antes reseñada, Gracián introduce diversos ejemplos de “su nunca debidamente alabado libro” (*A*, LVII, II, p. 210), como califica en una ocasión a *El Conde Lucanor*.⁴⁰ Si algo merece una especial atención es la forma explícita en que Gracián exime la obra del Infante del general desagrado que manifiesta por la literatura antigua en lengua romance, a la que considera primitiva, al alabar la pericia de su autor desde la consideración del contexto literario en que nace *El Conde Lucanor*: “fue sin duda varón de grande entendimiento el Príncipe, y en aquel tiempo, cuando no estaban las letras tan adelantadas en España como ahora, fue más y merece mayor estimación” (*A*, LVII, II, p. 212).⁴¹

Si creemos, por qué no, en la sinceridad de estos halagos de Gracián hacia don Juan Manuel y tenemos en cuenta, además, el indiscutible valor pedagógico y ejemplar de *El Conde Lucanor*, sin duda alguna nos extrañará la ausencia de mención alguna en el *Arte de ingenio*. Tal vez en este caso la explicación se encuentre, únicamente, en el desconocimiento de la única edición que existía por entonces de esta obra: la que publicó Argote de Molina en 1575; Gracián sí pudo conocer, en cambio, la reedición, salida a la luz en Madrid (Diego Díaz de la Carrera) en 1642, que, de ser así, constituiría una auténtica novedad literaria para el jesuita, aunque ya fuera tarde para incluirla en su *Arte de ingenio*.

Por lo que se refiere a la poesía cancioneril, Gracián mantiene las tres citas de la primera edición en los discursos correspondientes a *Arte de ingenio* (*A*, XXXVI, II, p. 83 y XXIV, I, pp. 236–237) y añade más de una veintena de autores nuevos en otros lugares de su obra. Si bien es lógico pensar que las menciones aquí repetidas son mera transcripción de las incluidas en la edición de 1642, también resulta indudable el abandono por parte de Gracián de su fuente primitiva, la *Justa poética* recopilada por Lope de Vega: nuestro jesuita prescinde de todas aquellas composiciones que, aunque impresas en la *Justa*, no había utilizado en *Arte de ingenio*, en tanto que las nuevas piezas añadidas en *Agudeza* proceden del *Cancionero general*.

Excepto la primera de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, que se incluye, como cabría esperar, en el discurso XLIII, *De las observaciones sublimes y de las máximas prudenciales* (II, p. 119),⁴² y otras dos composiciones a las que me

⁴⁰ En concreto, los ejemplos 15 (XXIII, I, pp. 233–235), 32 (XXVII, I, pp. 276–278), 27 (XXXV, II, pp. 77–79), 29 (LVI, II, pp. 206–207) y 11 (LVII, II, pp. 210–212).

⁴¹ Ténganse en cuenta las observaciones de Christine Orobitg: “Argote exalta dos verdaderos tópicos, propios de la lectura del *Conde Lucanor* en el Siglo de Oro, que reaparecerán en el juicio de Gracián: la elevada moralidad de los cuentos, así como la figura histórica y la noble estirpe del Infante”; por otro lado, “Gracián, siempre atento

a destacarse del saber y de las referencias usuales, y deseoso de sorprender, prefiere citar ficciones extraídas de las que, en su época, se consideraban como novedades o curiosidades literarias, como el *Guzmán de Alfarache* y el *Conde Lucanor*”, art. cit., pp. 119 y 121.

⁴² Mención que no consideramos representativa de un mayor o menor conocimiento o interés de Gracián por la poesía cancioneril, puesto que a esas alturas la estrofa ya se había convertido en un tópico.

referiré más adelante, todas las nuevas adquisiciones cancioneriles se concentran exclusivamente en dos discursos: el XXIV, *De los conceptos por una propuesta extravagante, y la razón que se da de la paradoxa* (equivalente al discurso XL de la versión anterior, en el que aparecían dos de las tres menciones presentes en todo el *Arte de ingenio* que ahora confluyen con las nuevas), y el XXV, *De los conceptos en que se propone algún dicho o hecho disonante, y se da la equivalente y sutil razón*. La nómina de autores cancioneriles presente en estas escasas páginas no deja de sorprendernos al compararla con el desinterés del que habían sido objeto años antes,⁴³ y más aún al comprobar que a ella se añade ahora el nombre de Diego Brandan, uno de los “antiguos portugueses” (*A*, XXIV, I, p. 238) incluidos en el *Cancioneiro geral* de García de Resende, compilación que, como la castellana, no se libró de las más feroces críticas y del expurgo inquisitorial.⁴⁴

Las otras dos citas cancioneriles que no aparecen en estos dos discursos, lo hacen en el número XL, *De la agudeza enigmática*, y corresponden a dos autores muy distintos: un apenas conocido Gabriel (II, p. 107) y Juan de Mena, ya por entonces considerado clásico (II, p. 108); si bien hay que hacer una observación importante con respecto a esta última cita: el texto solo se atestigua en la edición de la *Obra* de Mena preparada por Francisco Sánchez de las Brozas (Salamanca, 1582, f. 130v), por lo cual su autoría resulta, cuando menos, dudosa; curiosamente, Gracián no

⁴³ Además de Jorge Manrique, se añaden a *Agudeza y arte de ingenio* Cartagena (*A*, XXIV, I, pp. 238 y 239; XXV, I, p. 253); Carlos de Guevara (*A*, XXIV, I, p. 239); Nicolás Núñez (*A*, XXIV, I, pp. 239 y 242; XXV, I, p. 251); Garcí Sánchez de Badajoz (*A*, XXIV, I, pp. 239 y 242); Diego de Castro (*A*, XXIV, I, p. 240); Diego de San Pedro (*A*, XXIV, I, p. 240; XXV, I, p. 254); el Conde de Oliva (*A*, XXIV, I, p. 241); Juan Fernández de Heredia (*A*, XXIV, I, p. 242); Antonio de Soria (*A*, XXIV, I, p. 243); el Almirante de Castilla (*A*, XXIV, I, pp. 243–244); Juan de Tapia (*A*, XXV, I, p. 248); el Comendador Escrivá (*A*, XXV, I, p. 251); el Conde de Ureña (*A*, XXV, I, p. 252); Diego López de Haro (*A*, XXV, I, p. 252); Diego de Velasco (*A*, XXV, I, p. 252); Alonso de Cardona/Córdoba (*A*, XXV, I, p. 253); Jorge Manrique (*A*, XXV, I, p. 253) y el Duque de Medina Sidonia (*A*, XXV, I, p. 254). Como ya notara Aurora Egido (“Estudio preliminar” p. LXXXI), extraña bastante la ausencia de mención alguna al *Cancioneiro*

de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (publicado en 1513 y, con adiciones importantes, en 1516), pese a ser aragonés y ancestro del quinto Conde de Aranda, Antonio Ximénez de Urrea, a quien Gracián dedica su *Agudeza y arte de ingenio*.

⁴⁴ “Nos encontramos, en realidad, no sólo ante la censura de un libro determinado, sino ante la censura de todo un género, el de la poesía amorosa de tipo cortés, que con su larvada sensualidad, su mezcla de elementos sacros y profanos y su deificación de las amadas resultaba demasiado obsceno e irreverente para algunos lectores de la época. Este punto de vista explica, hasta cierto punto, la severidad con que se efectuó la revisión del libro. El *Cancioneiro geral* de Hernando del Castillo y su homónimo portugués, el *Cancioneiro geral* de García de Resende eran prácticamente los únicos representantes todavía activos de esa tradición literaria, por lo que su peligro potencial tenía que ser conjurado”, Rafael Ramos, art. cit., pp. 363–364.

utiliza absolutamente nada más de este libro, y, aún en este caso, no menciona nunca la autoridad de Juan de Mena, sino que se limita a introducir la estrofa sin aportar el nombre de su autor: “Hay libros enteros destes conceptos enigmáticos, algunos muy fríos, otros muy ingeniosos, como este” (II, p. 108). Esta actitud nos conduce inevitablemente a aventurar una doble hipótesis: ni la estrofa es de Juan de Mena, ni Gracián utilizó nunca la edición que de este autor preparó Sánchez de las Brozas, sino otra fuente hoy desconocida para nosotros donde no costaba la autoría del cordobés, fuente que habría que añadir al *Cancionero general* como un material de acarreo más usado por el aragonés para la introducción de la poesía cancioneril en *Agudeza y arte de ingenio*, sin descartar, incluso, la posibilidad de que cite estos versos de memoria.

En cualquier caso, conviene volver de nuevo a una de las cuestiones antes planteadas: el por qué de este repentino y amplio interés por el cancionero. Aparte de los motivos ya aducidos, que sin duda son muy importantes (el tiempo, los medios de que disponía y, sobre todo, el abandono de la férrea conciencia pedagógica y el nuevo afán de exhaustividad), cabe preguntarse si sobre Gracián pesaba realmente un intento consciente de dignificar esta poesía, de hacer apología de ella ante el triunfo ya evidente del barroco. Más allá de la importancia que la inclusión de estas composiciones en *Agudeza y arte de ingenio* haya podido tener para los estudios posteriores sobre retórica cancioneril, lo cierto es que Gracián es muy explícito al manifestar, en esta segunda versión, el poco aprecio que siente por el cancionero; y lo hace de un modo que no deja lugar para la duda: al introducir ahora la redondilla de Lope de Sosa, calificada en la edición de 1642 como “ingeniosísima”, aprovecha para definir la producción de estos autores como obras “más ingeniosas que limadas”, por mucho que reconozca en ellas cierto ingenio y sutileza.

A esta especie de Conceptos dieron nuestros Españoles la palma de la sutileza. Consiste su artificio en una proposición dificultosa, y tal vez paradoxa, dando luego una razón sutil y relevante en confirmación que sea como prueba, y el por qué della, como se ve en esta ingeniosísima redondilla (*AI*, XXXX, p. 356).

A este linaje de conceptos dieron nuestros antiguos españoles la palma de la sutileza. Usáronlos mucho, como se ve en sus obras, más ingeniosas que limadas. Así lo dijo Lope de Sosa (*A*, XXIV, I, p. 236).

Es cierto que la importancia, al menos cuantitativa, que Gracián otorga al cancionero en 1648 hay que entenderla en el contexto de las polémicas literarias del siglo XVII; pero no menos lo es que, lejos de constituir una apología consciente y a esas alturas del siglo ya inútil, la presencia de la lírica cancioneril en su obra no es más que la consecuencia directa del redescubrimiento o la recuperación de muchos

de estos autores, merced a los esfuerzos de aquellos que sí propugnaban la validez de esta poesía por encima de las nuevas modas, usándola muchas veces como “arma arrojadiza en las disputas literarias sobre la poesía barroca”.⁴⁵

Huelga decir que una obra enciclopédica, como la que planea Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, no podía prescindir de todo este bagaje poético. Pero su interés no va más allá: lejos de preocuparse por buscar las versiones más modernas que surgieron del cancionero y que circularon hasta época tardía (me refiero a las glosas de los siglos XVI y XVII), se conforma casi exclusivamente con lo que le ofrece el *Cancionero general*, que utiliza como simple libro de consulta; actitud esta que demuestra la gran distancia que le separaba de Lope en torno a esta cuestión. Pese a sus amplios conocimientos de la literatura más difundida en el siglo XVII, que, sin duda alguna, convierten su *Agudeza* en una valiosa “referencia de lo que se conocía en tiempos de Gracián de la literatura anterior, tanto de la española como de la latina y la europea”,⁴⁶ por lo que al cancionero se refiere, en modo alguno transmite aquello que de esta poesía aún se consumía en su época ni lo que interesaba en los ámbitos más cultivados. Al fin y al cabo, esto mismo es lo que encontramos en la pluma de otro de los grandes eruditos del momento, Diego Saavedra Fajardo, que no duda en suavizar los ataques vertidos contra los poetas de cancionero en la primera edición de la *República literaria* al redactar la segunda versión de esta obra. Tal y como señala Rafael Ramos “si la primera redacción (c. 1613) mencionaba denigratoriamente algunos poetas del *Cancionero general*, ‘los cuales declararon sus pensamientos con facilidad, pero sin cultura, ornato ni elegancia’, la segunda (ca. 1640) suprime todo este pasaje y lo sustituye por un vago elogio al decir que ‘poco a poco fueron limando sus obras’”.⁴⁷

En definitiva, el cancionero para Gracián es, simplemente, un abundante corpus del que poder extraer material de trabajo: material que, después de ser juzgado, es-

⁴⁵ Rafael Ramos, art. cit., p. 352; en este sentido, recuerda Ramos a autores como “Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), a Pedro Díaz de Rivas en sus *Discursos apologéticos* (c. 1618), a Lope de Vega en su *Isidro* (1599) y en su relación de la *Justa poética al bienaventurado San Isidro* (1620), a Tomás Tamayo de Vargas en sus anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega (1622), a Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua española* (1625), al anónimo autor del *Panegírico de la poesía* (1627), a José Pellicer (1635)...”.

⁴⁶ Antonio Pérez Lasheras, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, p. 549

⁴⁷ Rafael Ramos, art. cit., p. 353n.; y añade: “Algo parecido se podría decir de Baltasar Gracián, pues la primitiva redacción de *Agudeza y arte de ingenio*, esto es, su *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* [...], carece de la mayoría de los ejemplos cancioneriles de que hace gala la segunda versión”.

⁴⁸ Aunque es cierto que “La *Agudeza* gracia-na supone desde luego un esfuerzo inmenso de

estructurado e insertado en las distintas categorías de su agudeza, se muestra como un catálogo de simples ejemplos al servicio de su discurso teórico. Desde este punto de vista, para Gracián el cancionero es, sobre todo, un centón de conceptos paradójicos, a veces enigmáticos y siempre, aunque ingeniosos, poco limados.⁴⁸

comprensión de todos los géneros y en particular de la poesía” (Aurora Egido, “Estudio preliminar” p. CIV), lo cierto es que en su *Agudeza y arte de ingenio* deja de manifiesto que, pese a ser ese un género idóneo para encontrar modelos de agudeza, no es el que más satisface sus gustos personales, aun cuando se trata de autores ajenos al cancionero. En este sentido, recuerda Antonio Pérez Lasheras que “en un momento de su vida [en 1654], Gracián reconoce que tiene un ‘hartazgo de coplas’ [...] Seguramente, en los años de confección del *Arte* y de su ampliación en la *Agudeza* (desde 1636, más o menos, a 1648), nuestro jesuita podría haber mostrado también su ‘hartazgo’” (“La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, p. 546); muy revelador a este respecto resulta el tratamiento que Gracián hace de Herrera y de Petrarca, al relegar la importan-

cia del *Canzoniere* y los sonetos amorosos al uso a la de los *Trionfi*: “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” (*A*, LXIII, II, p. 255); “Es una muy gustosa alegoría. Los ingenios italianos los han autorizado y practicado con eminencia. El Petrarca en sus *Triunfos*, el Dante en sus *Infiernos*” (*A*, LVI, II, p. 201–202; y también en *AI*, XLVII, p. 402); en coherencia con estas opiniones está el hecho de que solamente utilice una vez el *Canzoniere* para introducir un soneto de tema religioso: “con este modo de concepto dio principio a su aplaudida canción el Petrarca, que consagró a la verdadera láurea y corona de los serafines, María [...]” (*A*, IV, I, p. 64).