

MATERIA Y FORMA EN *AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO*

PHILIPPE RABATÉ
Université de Bourgogne, Dijon

Entre los muchos términos sutiles que pueblan el texto de *Agudeza y arte de ingenio*, la definición de la *correspondencia* –o, más exactamente, de la red de correspondencias– que el *concepto* establece entre el lenguaje y el objeto es de las más cambiantes e imprecisas. Como bien se sabe, esta noción aparece ya desde el segundo discurso dedicado a la «Esencia de la agudeza ilustrada»:

De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva (*A*, II, t. I, p. 55)¹.

Esta «correspondencia» se asemeja a una *consonancia*, a una *correlación*, o sea a una *conformidad*, una armonía a la vez lógica y musical. El intento de conseguir esta armonía conceptuosa y el afán por traducirla lingüísticamente o, a veces, corporalmente, son propiamente las misiones de la *agudeza*. Conjuntamente, el tratado graciano se esmera por dar cuenta de la inmensa diversidad de las creaciones ingeniosas y rastrear los indicios de una compleja invención². Este proyecto dista de ser tan sencillo: ¿cómo evocar este trabajo del ingenio en toda su variedad? ¿Puede leerse *Agudeza y arte de ingenio* como una «descripción» (*A*, II, t. I, p. 51)?

La obra graciana parece construirse sobre una tensión entre –en términos de Gracián– el «percibir la agudeza» y el «definir[la]» (*Id.*), o sea entre un proceso de

¹ Se cita siempre por *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evarristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia [14-15], 1988. Indicaremos el discurso seguido del tomo y de la(s) página(s) citada(s).

² Asimismo conviene recordar el carácter muy impreciso, indefinido y acogedor del término de *correspondencia*: cf. Mercedes Blanco, «Qu'est-ce qu'un concepto?», *Les langues néo-latines*, n°254, 1985, pp. 5-20.

identificación no desprovisto de dimensiones misteriosas y una tentativa, aparentemente rigurosa, de clasificación lingüística y retórica. Frente al carácter enigmático de la creación de los conceptos, la escritura de *Agudeza y arte de ingenio* ofrece toda una serie de vacilaciones, de incertidumbres sobre el método más apropiado para definir el nacimiento de las correspondencias armoniosas.

De esta manera, el empeño graciano por caracterizar el surgimiento de la forma conceptuosa conlleva toda una serie de dificultades que nos incitan a la prudencia y, en este sentido, tomamos muy en cuenta las advertencias provechosas de Emilio Blanco en su excelente edición del *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*³. Quisiéramos retener cuatro características esenciales del texto que lo convierten en un tratado singular que procura escenificar e ilustrar agudamente la riqueza de la inventiva conceptuosa.

El peligro quizás más evidente e inmediato en la *Agudeza* proviene de la fuerza y de los poderes de los ejemplos: Gracián supo integrar en su obra con muchísimo talento un *corpus* ejemplar que nos parece someter el contenido teórico del texto a una prueba decisiva. No sería excesivo afirmar que cada ejemplo aducido, cada autoridad convocada cambian —aunque sea levemente— el sentido de la globalidad del discurso como si la identificación de la correspondencia fuera a la vez mudable y progresiva; por lo tanto, el texto graciano brindaría a su lector una construcción serial y acumulativa que procede por integraciones sucesivas de ejemplos y casos lingüísticos sin cerrar definitivamente el sentido del discurso.

Amén de esta primera dificultad interna a cada discurso, la tendencia graciana a multiplicar la calificación conceptuosa convierte la lectura del texto en una experiencia compleja y estimulante. Un mismo ejemplo puede así ser considerado bajo distintas categorías de conceptos en un movimiento de intensificación ingeniosa; de modo paralelo, el tratado sufre una ampliación de su esquema inicial y se somete claramente a un proceso de extensificación, de proliferación de los conceptos visible en el «discurso L» que podría leerse como una abdicación teórica de Gracián frente a la infinita variedad de los conceptos⁴. Así Mercedes Blanco pudo afirmar que «[e]

³ Véase Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas [443], 1998, «Introducción», pp. 38-41.

⁴ El proceso de ampliación tendría que ser relacionado con toda una serie de fenómenos de reescritura en la versión de 1648: cf. Mercedes

Blanco, «Gracián reescritor: un análisis comparativo de *Arte de ingenio* y *Agudeza y arte de ingenio*», *Baltasar Gracián IV Centenario, II. Actas del Congreso Internacional «Baltasar Gracián en sus obras»*, Aurora Egido, María Carmen Marín y Luis Sánchez Laílla (eds.), Zaragoza-Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses/Institución «Fernando el Católico», 2003, pp. 97-131.

n suma parece revelarse en este libro cierta incapacidad para articular sistemáticamente un contenido teórico y una materia textual»⁵, antes de concluir que el genio de Gracián «le lleva al coleccionismo y a la apertura de la riqueza indefinida, más que a la clausura de lo sistemático»⁶.

A esta profusión de los ejemplos y de las caracterizaciones conceptuosas responde la variedad de los elementos que forman parte de la *Agudeza*: tropos que pertenecen a la retórica desde las obras de Aristóteles y Quintiliano, tópicos de la lógica, elementos de poética o creaciones novedosas y propiamente gracianas. Todos estos elementos ofrecen un punto común relevante: Gracián los presenta indisociablemente como fundamentos del concepto y explicaciones insuficientes de su sutileza. Noción de cierta manera «transversal» que excede las categorías o taxonomías clásicas, la agudeza implica la consideración de un amplio campo de investigación, presentado por su autor como inédito.

No obstante, la dificultad de mayor trascendencia en el texto graciano, como lo señalábamos al empezar, estriba en la naturaleza algo enigmática del concepto y ciertas agudezas, ya de por sí, manifiestan este proceso de ocultación: el *exprimir* –en el caso de la «ponderación misteriosa» (A, VI) o de la «ponderación por dificultad» (A, VII)– consiste tanto en revelar una calidad de un objeto, una relación como en disimular otra, más decisiva aún para entender el objeto considerado. Los términos de *enlace* y *desenlace*, de *empeño* y *desempeño* se suceden en varios discursos y ofrecen una refinada cronología del proceso interpretativo, dominada –como lo señaló muy acertadamente Benito Pelegrín– por una búsqueda lúdica, incansable e indisociable del placer y de la belleza⁷.

Estas dificultades variadas que acabamos de recordar acompañan cualquier lectura de *Agudeza y arte de ingenio* o, por lo menos, la que hacemos de este tratado desde hace varios años. A pesar de esta complejidad, quisiéramos apostar por una unidad o continuidad argumentativa de la obra graciana que nos parece recurrir a un método expositivo y a un léxico estables y reiterados. Desde luego, son numerosas las definiciones de conceptos que se hacen de manera indirecta, a través de apuntes sucesivos engendrados por la observación pormenorizada de los ejemplos aducidos. Sin embargo, dentro de este pensamiento acumulativo, se transparenta el uso firme y constante de unos argumentos que estructuran el discurso y guían al lector. Más precisamente, si consideramos atentamente la literalidad de la *Agudeza*, podemos

⁵ Mercedes BLANCO, «El *Criticón*: aporías de una ficción ingeniosa», *Criticón*, nº 33, 1986, p. 11.

⁶ *Id.*, nota 9.

⁷ Benito Pelegrín, «Une rhétorique élargie au plaisir», *Art et Figures de l'Esprit*, Paris: Seuil, 1983, pp. 9-88.

comprobar que la descripción del proceso de formación del concepto estriba parcialmente en una de las parejas de nociones más antiguas de la filosofía occidental, la de *materia* y *forma*. A pesar de su carácter repetitivo –unas 52 ocurrencias para *materia* y unas 90 para la noción de *forma*⁸– estos dos términos no dieron lugar a ningún estudio sistemático salvo un análisis muy esclarecedor de Mercedes Blanco y una excelente definición hilemórfica del concepto por Javier García Gibert⁹. Obviamente, no se nos escapa el carácter tópico de este viejo proceso de mezcla, de composición, tan frecuente en la prosa de ideas áurea. En nuestra perspectiva, vamos a adoptar estas dos nociones desde un punto de vista heurístico: ¿no nos permitirían el estudio y la definición de estos dos términos enunciar la singularidad de una experiencia lingüística y de una investigación formal? ¿No sería el concepto ante todo para Gracián un acto de expresión que une, bajo una extensa diversidad de modalidades o «correspondencias», una materia con una forma?

Centraremos nuestra investigación conjuntamente en una lectura del concepto como elemento cognitivo que se integra en una filosofía de la experiencia lingüística y en la herencia clásica que sobrevive en el texto graciano. El modelo hilemórfico creado por Aristóteles procuró en efecto dar una descripción del mundo a partir de estas dos nociones. Intentaremos, por lo tanto, rehabilitar una interpretación hilemórfica de *Agudeza y arte de ingenio*, teniendo en cuenta la singularidad y los límites de la reapropiación graciana de los conceptos centrales de la metafísica aristotélica.

I. PRIMERA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE MATERIA: HACIA LA «URGENCIA» DE LA FORMA CONCEPTUOSA

El recurso a los términos de *forma* y de *materia* puede así aparecer como un tópico o una evidencia en el discurso de Gracián: se ilustran por su aparente transparencia que nace a la vez de su empleo repetitivo y de la herencia filosófica a la que pertenecen. En realidad, el uso de estos dos vocablos se integra en el proyecto de constituir

⁸ Éste es el resultado de un censo puramente indicativo de las ocurrencias de los términos derivados de *materia* –*materia, material, materialmente, materiales*– y de *forma* –*forma, formal, formar, transformar, formado, formalidad, conformidad, deformidad*– a lo largo del texto graciano. Conviene añadir que, de manera significativa, la inmensa mayoría de los empleos de esta dualidad de nociones aparece en el «tratado de la agudeza

suelta» (31 sobre 52 de *materia* y 79 sobre 90 de *forma*).

⁹ Javier García Gibert, «concepto», *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Elena Cantarino y Emilio Blanco (coords.), Madrid: Cátedra, 2005, pp. 69-74 y «Los fundamentos epistemológicos del conceptismo», *Barroco*, P. Aullón de Haro (ed.), Madrid: Verbum, 2004, pp. 483-520.

—aunque sea con algunas deficiencias teóricas— una auténtica genética verbal, genética tanto más difícil cuanto que el objeto es ya formado y evidente:

Concebíanse otros [conceptos] acaso, salían a luz sin magisterio. La imitación suplía al arte, pero con desigualdades de sustituto, con carencias de variedad. La contingencia de especies tuvo también gran parte, que prohibieron gustosos críticos a la ventura. Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. Ármase con reglas un silogismo; fórjese, pues, con ellas un concepto (*A*, I, t. I, p. 48).

La *Agudeza* es precisamente un ensayo de descripción y de definición de la esencia y de las múltiples manifestaciones de este arte de forjar. Tal empresa conlleva necesariamente la delimitación de un campo de exploración que constituye la materia del proyecto graciano. Como nos invitaba a hacerlo Aristóteles en el libro *Z* de la *Metafísica*, podemos separar intelectualmente, para facilitar la reflexión filosófica, lo que queda unido e indisoluble en la experiencia: de esta suerte, vamos a disociar momentáneamente la noción de materia de su complemento formal.

MATERIA, «OBJETO» Y «SUJETO» DEL DISCURSO

La idea de materia aparece desde el principio de la *Agudeza* con un sentido doble; se puede considerar ante todo por *materia* el objeto del discurso, todo el substrato lingüístico o corporal (acto o expresión) que le permite al ingenio manifestar su poder. Todo este campo *objetivo* o *material* aparece transfigurado por la acción de la agudeza y así, en el discurso III, nos presenta Gracián un soneto de Lope de Vega como «[u]na agudeza grave, por lo sublime de la materia, y sutil por lo realzado del artificio» (*A*, III, t. I, p. 57).

Por consiguiente, podríamos considerar que la materia, concebida a partir de esta perspectiva, es un substrato a la vez determinado —en el sentido en que el discurso elige como punto de partida tal hazaña, tal personaje, tal circunstancia— e indeterminado o, más bien, abierto ya que deja el campo libre a toda una serie de creaciones sabrosas y agudas. De tal suerte que el acto del ingenio consistiría en ajustar el concepto con lo que contiene potencialmente la materia considerada. El celeberrimo principio del discurso IV de la *Agudeza* nos ofrece así una evocación de la materia como tema o «sujeto» del discurso:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera —ya en conceptuosa panegiri, ya en ingeniosa crisis, digo alabando o vituperando—, uno como centro, de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que le rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos,

atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza (*A*, IV, t. I, p. 64).

En estas frases tan famosas se define una visión precisa de la materia que la agudeza va a determinar e individualizar. Dicho concepto de la materia se confunde pues con la noción de sujeto general del discurso que da lugar a toda una serie de conexiones ingeniosas; así puede calificar Gracián el *Panegírico de Trajano* de Plinio el Joven como «un agregado de asuntos y agudezas» que no se unen «entre sí, sino en el material sujeto de la alabanza» (*A*, LI, t. II, p. 167). Sin embargo, la acción de la agudeza desemboca en una transfiguración de la materia inicial que alcanza otro estatuto mediante la creación de conceptos:

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

A partir de esta relación inicial, existen distintas formas de ajuste, de creación de una correspondencia entre la materia y el discurso, entre las «cosas» (en el sentido más amplio posible) y las palabras. Insiste en numerosas ocasiones Gracián en las *circunstancias* o *contingencias* del momento de enunciación o de actuación como si se tratara de la materia más refinada para la formación de los conceptos: «Pero las circunstancias, por lo muchas, suelen ser copiosa materia desta armonía ingeniosa» (*A*, IV, t. I, p. 69). De la misma manera, en la «agudeza por ponderación misteriosa», «[l]as contingencias son la ordinaria materia de los misterios, porque como pudieron variarse, el concurrir éstas más que otras, ocasiona luego el reparo» (*A*, VI, t. I, p. 92). ¿Podría constituir la materia predilecta del ingenio esta inscripción de una noción temporal del momento adecuado, auténtico *Kairos* de la agudeza muy estudiado por la crítica en sus implicaciones éticas y políticas¹⁰? ¿No se manifiesta aquí cierta plasticidad del concepto de materia capaz de adoptar distintos sentidos según el contexto? Podremos comprobar hasta qué punto este tipo de desliz semántico pertenece a la argumentación graciana.

¹⁰ Véase el estudio de Aurora Egido: «La “circunstancia especial” en la *Agudeza*», *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid: Castalia, NBEC, 2001, pp. 27-47, Emilio Blanco, «Ocasión», *Diccionario de conceptos de Baltasar*

Gracián, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 183-189 y Rubén Soto Rivera, «El concepto de ocasión en Baltasar Gracián», *Conceptos. Revista de investigación graciana*, 3, 2006, pp. 69-84.

En suma, la definición de la materia como tema del discurso es, desde luego, una definición clásica y común: ¿no define el *Diccionario de Autoridades* la materia como «la substancia material de que se fabrica o compone cualquiera obra, natural o artificial»? Sin embargo, Gracián va a introducir hábilmente esta definición inicial en un pensamiento binario que favorece el nacimiento de diversas jerarquías –las más veces, efímeras– dentro del tratado. La multiplicación de las dualidades conceptuales va a permitirnos adentrarnos en esta primera aproximación de la noción de materia en *Agudeza y arte de ingenio* que desemboca en una especie de «urgencia» formal que resulta ser la «urgencia de lo conceptuoso» (*A*, I, t. I, p. 51) evocada por Gracián al principio de su texto.

LA MATERIA JERARQUIZADA

Principio a la vez determinado y abierto, substrato que da campo libre y ancho a los juegos lingüísticos, la materia se somete, en el texto graciano, a diversas dominaciones y se opone a toda una serie de antónimos. En su edición de *Agudeza y arte de ingenio*, Evaristo Correa Calderón opone terminológicamente *materia* a *espiritual* y dicha oposición remite desde luego a unos preceptos bíblicos, reforzados por las enseñanzas de Cristo: el cristiano tiene que considerar su cuerpo como una materia débil, sensible, expuesta a todas las degradaciones y alteraciones posibles frente al alma como principio fundamental y fuente de conocimiento de la voluntad divina. Lo que nos parece decisivo en el uso de esta dualidad *materia/espiritu* es el sentido espiritualista de la tentativa de Gracián; ya lo afirma de manera repetida al principio de la *Agudeza*, «[e]s la agudeza pasto del alma», «alimento del espíritu», y las obras de los ingenios sutiles son «cuerpos vivos [...] con alma conceptuosa» (*A*, I, t. I, p. 49).

En esta *concepción* –que conviene entender también en su acepción teológica– se suele olvidar que toda construcción espiritualista, toda experiencia anímica exige un conocimiento casi perfecto de los poderes y límites de la materia corporal; la lectura de las obras de los místicos –San Juan de la Cruz y, mucho más aún, el *Libro de la vida* de Santa Teresa– ilustran continuamente esta experiencia compleja de la corporeidad. De la misma manera, la creación de un concepto realzado «con alma», implica un conocimiento muy preciso de la materialidad del lenguaje, de sus sonoridades: esta materialidad, aparentemente menospreciada en el proceso de construcción del concepto, cobra nueva vida y sentido inédito gracias al trabajo de la agudeza.

La materialidad o encarnación física es por consiguiente imprescindible y constituye el primer paso hacia una lectura espiritual como en el caso de la alegoría definida en el discurso LVI dedicado a «la agudeza compuesta fingida en especial»: «Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles, con invención y traza de empeños y desempeños en el suceso» (*A*, LVI, t. II, p. 201).

A esta dualidad *materia/espíritu* responde una oposición entre *materia* y *entendimiento* o *concepto* que aparece en el discurso LI consagrado a «la composición de la agudeza en común»:

Ganan en pluralidad y en primor los artificios intelectuales a los materiales y mecánicos, sino que, como obras del alma, dificultalos su misma imperceptibilidad; los otros, como palpables, se vulgarizan a los sentidos. ¿Qué objeto puede hallarse más agradable y más digno empleo de la racionalidad y discurso, que un compuesto de conceptos y sutilezas? (*A*, LI, t. II, pp. 172-173)

En estas frases, lo material ha cobrado otro valor y sentido: si, en la oposición anterior, remitía a una vida material, pasiva y poco animada —lo que constituye una reformulación de la jerarquía de las categorías vitales del *De anima* de Aristóteles—, nos parece señalar aquí una forma de arte que se ha limitado a una técnica y que no se integra en una visión teleológica como la de la agudeza. La jerarquización puede también ser moral y así Gracián superpone un sentido material y un sentido ético como en el discurso XXVII que trata de «las crisis irrisorias» y en el que precisa que «[n]o sólo se censura el desacierto moral, sino el material también» (*A*, XXVII, t. I, p. 273).

En suma, el trabajo de definición graciano se propone considerar las diferentes superposiciones de sentidos y fenómenos lingüísticos que componen el concepto; son estratos de una misma creación que nos incitan a echar una mirada global sobre el trabajo de la agudeza. En varias ocasiones, Gracián nos advierte en efecto del peligro de una lectura unidimensional fundada, por ejemplo, en una agudeza puramente verbal; así escribe en el penúltimo discurso del tratado, «Ideas de hablar bien»:

[...] y nótese, con toda advertencia, que hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sólo la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza [...]. Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo (*A*, LII, t. II, p. 243).

A partir de la diversidad de ejemplos y oposiciones que hemos rastreado, podemos afirmar que el concepto de materia aparece así integrado en un pensamiento filosófico, ético, metafísico y espiritual que lo domina y transfigura. La materia no podría sobrevivir sin una forma que le confiera una unicidad lingüística e ingeniosa. A lo largo de la *Agudeza*, abundan los empleos de esta pareja de nociones que definen la transfiguración del sujeto inicial del discurso. ¿Podría considerarse esta presencia de dos nociones entre las más famosas de la filosofía occidental como un recuerdo escolar o un recurso facilón a nociones usuales y corrientes para los lectores del siglo XVII? Al respecto, no podemos dejar de subscribirnos al análisis del «culto de la forma» avanzado por Mercedes Blanco:

Il y a dans l'esthétique conceptiste un véritable culte de la forme, corrélatif d'un dédain de la matière. C'est sans doute l'aristotélisme scolaire où baignent les tenants de ce goût qui se donne pour garant philosophique de ce système de valeurs¹¹.

Además, como puntualiza Mercedes Blanco, este proceso de información forma parte del patrimonio común de la filosofía europea:

Le discours est conçu comme édification d'une forme qui introduit un dynamisme médiateur dans la juxtaposition inerte des matières, celle des choses et celle des mots. Ceci n'est pas très original et provient sans doute de la philosophie médiévale du langage¹².

Abandonando estas calificaciones generales, hemos privilegiado una comparación entre la práctica terminológica de Gracián y el uso de estos dos conceptos por Aristóteles. En ambos casos, se manifiesta el deseo de definir la esencia de los seres o de las palabras a partir del esquema hilemórfico, o sea valiéndose del modelo del encuentro entre una forma y una materia. ¿Puede desempeñar tal principio configurador el papel de definición general de la acción de la agudeza? Así, recordaremos brevemente el pensamiento hilemórfico de Aristóteles antes de rastrear sus supervivencias y transfiguraciones en el texto graciano.

2. SEMBLANZA DEL HILEMORFISMO ARISTOTÉLICO

A la hora de iniciar esta evocación de uno de las mayores invenciones del aristotelismo, conviene reconocer dos límites de nuestro trabajo. Cabe señalar ante todo que las páginas que siguen no pretenden en ningún caso ofrecer una síntesis histórica sobre el hilemorfismo y sus reformulaciones; tal proyecto constituiría una tarea ardua e imposible de acabar, sobre todo si tenemos en cuenta que los conceptos de forma y materia pudieron inscribirse en contextos filosóficos muy diversos. Entre ellos, resulta apasionante, por ejemplo, que Santo Tomás haya elegido la perspectiva hilemórfica como elemento central para definir su «sicología», o sea el proceso de formación de las almas individuales. No procuraremos tampoco esbozar aquí las distintas influencias que pudo recibir Gracián a lo largo de su instrucción en los círculos jesuitas y no por falta de interés: los historiadores de la filosofía

¹¹ Mercedes BLANCO, *Les rhétoriques de la pointe*, París: Honoré Champion, 1992, p. 311.

¹² *Ibid.*, p. 312.

puieron así estudiar detalladamente la reformulación y refundición del aristotelismo emprendida por el jesuita Francisco Suárez, autor de un *Índice detallado de la Metafísica de Aristóteles* en 1597 en Salamanca¹³. De manera más general, las múltiples adaptaciones y traducciones –como las de Pedro Simón Abril¹⁴–, las abundantes mediaciones y reapropiaciones de la obra aristotélica formaban, para cualquier espíritu culto e inquieto del siglo XVII, una especie de vulgata esencial a la hora de disertar sobre la sustancia, la cosmografía o la naturaleza. No obstante, la orientación que elegimos en el presente estudio nos incita a concentrarnos en la literalidad del texto y del manejo de los conceptos más que a emprender investigaciones históricas.

El hilemorfismo aparece ante todo como un principio configurador que pretende dar cuenta de la individuación de los seres y de los objetos a partir de una mezcla entre materia y forma. Sin embargo, la elección de un corpus aristotélico no era nada evidente al empezar nuestra indagación. En efecto, las nociones de materia y forma constituyen auténticos conceptos transversales en la filosofía aristotélica y pertenecen tanto a la filosofía natural como a la lógica o a la metafísica. Por lo tanto, son conceptos operativos para describir una infinita serie de procesos y fenómenos con una gran validez ontológica¹⁵. Si estos dos conceptos aparecen en la *Física*, en el *De anima*, hemos privilegiado la exposición del hilemorfismo que aparece en el libro Z de la *Metafísica* por dos motivos complementarios: se trata del estado más sintético de la exposición aristotélica sobre el hilemorfismo y, si tomamos en cuenta el argumento de autoridad, no podemos olvidar que la *Metafísica* fue –con el tratado *De Anima*– el texto más comentado desde la Edad Media y hasta principios del siglo XVII¹⁶.

¹³ Véase Jean-Paul Coujou, *Suárez et la refondation de la métaphysique comme ontologie. Étude et traduction de l'Index détaillé de la Métaphysique d'Aristote de Francisco Suárez*, Louvain-Paris: Éditions de l'institut Supérieur de Philosophie/Éditions Peeters, 1999. Y de manera más global, el trabajo imprescindible de Jean-François Courtine, *Suárez et le système de la métaphysique*, Paris: PUF, 1990.

¹⁴ Conocido como traductor de la *Política*, Pedro Simón Abril realizó también una versión castellana de la *Ética de Nicómaco* que fue inédita en su tiempo: cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Barcelona: Folio, 2002, 2 volúmenes.

¹⁵ Sobre la elaboración conceptual aristotélica, véase el libro fundamental de Gilles-Gaston Granger, *La théorie aristotélicienne de la science*, Paris: Aubier, 2000.

¹⁶ Cf. Alexandre Koyré, «Aristotélisme et Platonisme dans la philosophie du moyen-âge», *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris: NRF, Bibliothèque des Idées, 1973, p. 39, y Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen-Âge*, Paris: Payot, 1999, p. 756. Sobre las reapropiaciones hispánicas, se puede consultar a Carlos Heusch, «El renacimiento del aristotelismo dentro del humanismo español», *Aspects de l'humanisme, Atalaya*, 7, 1996, pp. 11-40.

EL COMPUESTO DE MATERIA Y FORMA COMO ACTO

El libro Z de la *Metafísica* procura definir la esencia de la sustancia como compuesto de materia y forma; dicha perspectiva hilemórfica se opone resueltamente al monismo aristotélico como señaló Gilbert Simondon al estudiar los dos modelos filosóficos antagónicos de definición de la individualización; existe en efecto

[...] une voie substantialiste, considérant l'être comme consistant en son unité, donné à lui-même, fondé sur lui-même [...]; une voie hylémorphique, considérant l'individu comme engendré par la rencontre d'une matière et d'une forme¹⁷.

En esta perspectiva, Simondon precisa que si el platonismo es siempre sustancialista, monista y arquetípico, la metafísica aristotélica toma siempre como punto de partida lo conocido, lo empírico –y el lenguaje puede integrarse perfectamente en esta serie de datos proporcionados por la experiencia–.

Según Aristóteles, lo más anterior es la sustancia o entidad (*ousia*) que tiene tres sentidos posibles: *hylé* (materia), *forma* (*eidos* y no *morphé*) y *synolon*, o sea el compuesto de ambas cosas. Lo propio de la entidad es una individuación completa y plena:

[...] el ser capaz de existencia separada y el ser algo determinado parecen pertenecer en sumo grado a la entidad; por lo cual la forma específica y el compuesto de ambas habría que considerarlos entidad en mayor grado que la materia¹⁸.

Por lo tanto, la materia no basta para constituir una entidad ya que, como subrayó Gilles-Gaston Granger, constituye lo indeterminado por antonomasia:

La matière n'est pas à proprement parler un concept de la physique, mais plutôt un transconcept de la métaphysique; elle s'applique à tout être en général en tant que doué, ou susceptible d'être doué, d'individuation à quelque degré. Son caractère fondamental est alors l'individuation. [...] Le mot matière recouvre en ce cas toute indétermination, relative à une forme qui lui est propre¹⁹.

Conjuntamente, la esencia de los seres humanos o animales es la forma de estos mismos seres, más allá de las contingencias o circunstancias momentáneas: al morir

¹⁷ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris: Aubier, 1989, p. 9.

¹⁸ Aristóteles, *Metafísica*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Madrid: Gredos, 1994, pp.

285-286.

¹⁹ Gilles-Gaston Granger, *La théorie aristotélicienne de la science*, *op. cit.*, p. 268. Véase la aclaración sobre la noción de «transconcepto»: *Ibid.*, p. 47.

un hombre determinado, no puede morir la forma *hombre* –forma de la especie– que preexistía y sobrevivirá a esta existencia histórica y limitada.

A partir de esta definición inicial de la entidad, Aristóteles propone distinguir intelectualmente la forma de la materia para pensar la singularidad de cada uno de los dos elementos del compuesto. Aquí nos encontramos con la interrogación fundamental de la genética aristotélica: ¿se engendran o no la materia y la forma? Una de las originalidades del pensamiento de Aristóteles consiste en defender que no se engendran ni la forma ni la materia sino el compuesto de los dos:

Así pues, es evidente por lo dicho que no se genera lo que se denomina forma o entidad, mientras que el compuesto que se denomina según ésta sí que se genera, y que en todo lo generado hay materia [...] ²⁰.

Así, descubrimos en la experiencia cotidiana y empírica, compuestos de materia y forma y, a partir de estas entidades ya delimitadas y singularizadas, regresar hasta el principio de la individuación. Obviamente, el proyecto graciano de la *Agudeza* se acerca también a este movimiento regresivo hasta el principio de la acción del ingenio a partir de toda una serie de observaciones sobre los compuestos verbales de materia y forma. Además, en el pensamiento aristotélico, la forma es *acto*: el substrato material aparece como determinado por la forma y, en este proceso de «información», cobra una individualidad única.

LECCIONES ARISTOTÉLICAS

Como podemos comprobar, a pesar del carácter muy breve y esquemático de esta exposición, las ideas de forma y de materia constituyen verdaderos conceptos operativos que permiten explicar una gran diversidad de fenómenos ontológicos y el hilemorfismo puede ser considerado propiamente como una hermenéutica global. Sin embargo, si evocamos esta creación o producción del compuesto de materia y forma, resulta muy difícil y temerario dar una explicación unívoca de la naturaleza de este proceso. El texto aristotélico es, en este aspecto, de los más aporéticos como si el proceso de información quedara prácticamente indecible o misterioso.

De manera inmediata, cuatro elementos aristotélicos abarcan un valor heurístico para comprender y valorar el trabajo de la agudeza y la formación de conceptos. Ante todo, de la misma manera que la *Metafísica* nos presenta una genética –o individualización de la substancia–, la *Agudeza* puede leerse como una genética verbal que pro-

²⁰ *Ibid.*, p. 305.

porcionaría a su lector reglas para expresarse conceptuosamente y pensar la unicidad de cada tipo de agudeza empleada. Siguiendo esta hipótesis, podríamos entender así la razón del interés tan constante de Gracián por el proceso de formación: le permitiría al autor de la *Agudeza* aunar descripción y definición, evocación del concepto y revelación del trabajo misterioso de la expresión.

Tal inclinación hacia el modelo hilemórfico es inseparable de la definición aristotélica de la forma como acto; a este acto, Gracián lo nombra el *exprimir*. Tal proceso de expresión tiene que ser entendido, como ya queda dicho, dentro de una visión dinámica y espiritualista del lenguaje que da vida propia y única a cada tipo de concepto e incluso a cada ejemplo conceptuoso. El proceso de expresión, acto único se asemejaría por lo tanto a un proceso de encarnación, sentido ya presente en la semántica del término *concepto*.

Si podemos emprender una lectura de la *Agudeza* como genética verbal y dinámica de la expresión heredada en parte de la filosofía aristotélica, habrá que privilegiar también dos conclusiones de la *Metafísica* que colindan con lo aporético. Aristóteles insiste en efecto en el hecho de que, en la entidad formada, permanecen o sobreviven la materia y la forma y que el análisis del compuesto hilemórfico permite distinguirlos –y ya podemos adivinar lo fecunda de tal perspectiva dentro de la elaboración de los conceptos gracianos–. Esta consideración posible de cada uno de los dos elementos del compuesto de materia y forma parece compensar la naturaleza problemática del momento preciso de la «información»: ¿no aparece en la *Metafísica* como en el texto graciano, una retórica del misterio y una aporía amenazadora?

Con estas observaciones nacidas de la confrontación con la *Metafísica* aristotélica, conviene estudiar el esquema hilemórfico en la obra graciana y tomar así la medida de lo que podríamos llamar el formalismo graciano que parece acudir a una libre reformulación de principios aristotélicos.

3. HACIA EL FORMALISMO GRACIANO

La concepción graciana del lenguaje como compuesto de forma y de materia es un dato constante de la argumentación de la *Agudeza*: el concepto estriba en la unión singular de la materialidad sonora y gráfica de las palabras –del significante diríamos– y del pensamiento o de la idea inventada –o sea del significado. Así puede escribir Gracián, en el discurso LX:

Dos cosas hacen perfecto un estilo, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección. Conténtanse unos con sola la alma de la agudeza, sin atender a la bizarría del exprimirla,

antes tienen por felicidad la facilidad del decir, aun en la poesía (*A*, LX, t. II, pp. 228-229).

El acto de la expresión consiste pues en dar una dimensión trascendente a la trama verbal y en superar su dimensión fonética y gráfica. *La Agudeza* no deja de brindarle al lector numerosas ilustraciones de esta transfiguración de la dimensión material y nos vamos a detener sobre un ejemplo que nos ayudará, quizás, a entender más concretamente el proceso de formación del concepto.

En el primer tratado de la «agudeza simple» o «suelta», Gracián dedica los discursos XXXI, «De la agudeza nominal», y XXXII, «De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo», a unos juegos conceptuosos que parecen puramente «materiales». En el discurso XXXI, surge un ejemplo famosísimo después de una declaración esencial de la *Agudeza* —la comparación de los vocablos con «una hidra bocal» (*A*, XXXI, t. II, p. 37): el nombre de Ana —«que, nos precisa Gracián, con ser tan breve, se han sacado dél todos estos conceptos» (*Id.*)— ilustra de manera perfecta esta proliferación conceptuosa que puede nacer de la materialidad de un vocablo. Siguiendo los pasos de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, añade:

Ponderó otro del mismo nombre, que leído al derecho y al revés siempre es Ana, que es gracia y belleza; por dondequiera que miren, toda está hermosa y graciosa. Valióse del mismo nombre otro para una empresa o emblema; pintó una ánora, y, por explicación, decía:

En el medio está la pena
Y en los fines quien la ordena²¹.

Así, puede fundar la agudeza su acción sobre la materialidad del lenguaje; sin embargo, ¿tienen estos conceptos la misma validez que los que se apoyan en lo formal? En este ejemplo, y en otros que aparecen a lo largo de los dos discursos que acabamos de mencionar, ¿no se trata de recursos evidentes, fáciles que participarían de una agudeza de primer nivel?

Conviene recordar que estas objeciones sobre el carácter material o verbal de ciertos conceptos ya habían sido descartadas por Gracián al principio de su tratado: si existía una «agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras» (*A*, III, t. I, p. 58), la «agudeza verbal, que consiste más en la palabra» nos brinda conceptos que no se pueden traducir a otra lengua ni modificar, aunque sea levemente —«si aquélla [palabra] se quita, no queda alma» (*Id.*).

²¹ *A*, XXXI, t. II, p. 38.

En este sentido, la formación del concepto puede apoyarse ora sobre la materialidad del lenguaje, ora sobre lo «formal del pensamiento», o incluso mezclar las dos fuentes de la expresión ingeniosa. De esta suerte, si profundizáramos la lógica hasta sus últimas consecuencias, podríamos clasificar las agudezas en función de su grado más o menos formal o material. Obviamente, tal clasificación no tendría ninguna legitimidad ya que Gracián va modificando lo que entiende por *materia* y *forma* de manera muy sutil y constante para conferir a su proyecto, dentro de lo posible, el marco teórico menos fijado y reductor. A esta primera reserva, cabe añadir que una calificación de la agudeza a partir del equilibrio entre materia y forma sólo valdría para la «agudeza simple» y no sería aplicable al «tratado de la agudeza compuesta». Más que fundada en un equilibrio cambiante entre datos materiales y formales, la *Agudeza* parece construirse sobre distintos niveles de formalización dentro de las modalidades expresivas.

UNA JERARQUÍA FORMALISTA

Cualquier lector de la *Agudeza* ha podido experimentar hasta qué punto Gracián va creando una jerarquía de niveles formales en los que cada forma puede convertirse en la materia de una expresión más conceptuosa. Éste es el caso de la retórica «material» avasallada y dominada por la agudeza «formal»:

Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio (*A*, XX, t. I, p. 204).

La «formalidad» se convierte en «materia» de otra forma más avanzada e ingeniosa, y los tropos de la retórica no nos permiten alcanzar la sustancia del lenguaje y del ser. Dicha jerarquización es evidentemente fundamental en el proyecto graciano y había sido expuesta desde el prólogo al lector:

Válese la agudeza de los tropos y de figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiéndense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento (*A*, «Al lector», t. I, p. 45).

En *Les rhétoriques de la pointe*, Mercedes Blanco calificó de manera convincente esta jerarquización de formas superpuestas:

L'agudeza est plus «formelle» que le trope et que la figure puisqu'elle s'en sert comme d'un fondement pour établir des liaisons plus hautes et plus com-

plexes [...]. Dans ce passage²² comme dans beaucoup d'autres, Gracián semble supposer dans chaque fragment de texte une série de couches superposées. La couche inférieure peut-être vue comme «matière et fondement» de la strate supérieure qui lui impose sa «forme». L'«artifice» est l'agent qui articule deux couches successives; il met en forme, il bâtit des relations à partir des éléments de matière que lui offre le plan immédiatement inférieur²³.

Este análisis, quizás demasiado sistemático, muestra a las claras el continuo proceso de superación que existe dentro del texto graciano. Dicha dinámica aparece ante todo marcada por una superación de los tropos y de los límites de la retórica tradicional —y Gracián reafirma en el Discurso L que «la agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dales la forma y realce del concepto» (A, L, t. II, p. 159). Sin embargo, la misma definición de la forma evoluciona a lo largo de la escritura del tratado: evocada originariamente como modo de exposición en el prólogo —«[p]udiera haber dado a este volumen la forma de alguna alegoría [...]» (A, «Al lector», t. I, p. 46)—, la forma se convierte en el factor esencial del desenlace o del «realce» victorioso del ingenio. En este sentido, las metáforas, semejanzas, disonancias, proporciones, improporciones y antítesis conceptuosas no sólo le proporcionan al lector una respuesta al problema inicial, sino que aniquilan los términos mismos del problema. Este triunfo continuo del ingenio se funda en una consideración de «lo formal» como esencia del lenguaje. Una vez establecida esta jerarquía ¿se puede conseguir alguna descripción o definición del compuesto de forma y materia, o queda condenado este proceso a la dimensión aporética que habíamos subrayado en el texto aristotélico?

EL CONCEPTO COMO ACTUALIZACIÓN ÚNICA Y CONTINGENTE DEL INGENIO

Conviene ante todo descartar una concepción de este proceso de formación como movimiento exterior de imposición de una forma, lo que el francés llama *mise en forme*. Tal aposición externa de una forma aparece evidentemente en ciertos ejemplos de la *Agudeza* como en una descripción de los emblemas: «Hállase en las empresas mucha variedad, y esencial: porque unas se forman por jeroglífico, exprimiendo el intento por la semejanza natural o artificial» (A, LVII, t. II, p. 213). Frente a este proceso de amoldamiento lingüístico, privilegia Gracián un movimiento de información que nace en el propio objeto como si la materia contuviera virtual y potencialmente sus distintas actualizaciones formales. Para evocar este proceso, recogeremos un

²² Remite Mercedes Blanco al pasaje del discurso XX que acabamos de citar.

²³ Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe*, *op. cit.*, p. 311.

ejemplo del discurso XVI consagrado a los «conceptos por disparidad»; se trata de un conocido poema de Juan Rufo que se presenta como una invocación a una mujer tan hermosa como casta:

Di, Ana, ¿eres Diana? No es posible,
 Que eres fecunda y eres más hermosa.
 ¿Eres, por dicha el sol? Tampoco es cosa,
 Aunque sola, a tu sexo compatible.
 ¿Eres Belona bella? Fue terrible;
 Ni Venus, que era fácil, aunque diosa.
 Pues ¿qué serás, ¡oh imagen milagrosa!,
 Si el ser humana y tal es increíble?
 Serás Diana, Ana, en la pureza,
 Febo en el resplandor y en la alegría,
 En valor Palas, Venus en belleza,
 Y mujer, a quien dio más que podía
 La atenta y liberal naturaleza;
 Que en hacerte, más hizo que sabía²⁴.

El procedimiento general de escritura consiste en ofrecer sucesivamente al lector dos cuartetos fundados en la disparidad —ausencia de correspondencia con los objetos mitológicos considerados— y, luego, dos tercetos de igualdad o correspondencia con los mismos objetos considerados bajo otros atributos. ¿Cuál es la naturaleza del proceso de información?

Ante todo, conviene subrayar el fin encomiástico de este poema que parece incitarle al vate a privilegiar ciertas posibilidades expresivas. En la poesía áurea, el paradigma mitológico se impone al poeta pero, al mismo tiempo, el recurso a la analogía con divinidades tiene que ser agudo y conceptuoso para no caer en la metáfora trivial o en el tópico más usado. A partir de esta elección inicial, el trabajo del ingenio va a consistir en la creación de un sentido original e individualizado que estriba en una visión aparentemente contradictoria de las figuras mitológicas de Diana, Febo, Venus y Palas: todas, convocadas bajo dos atributos distintos que permiten la ingeniosa alternancia entre disparidad y conformidad, se someten finalmente a la superioridad de la Dama elogiada, creación natural y humana perfecta. De este modo, el segundo terceto es un admirable ejemplo de «desempeño» en el que el poeta supera la dualidad o construcción binaria entre correspondencia y disparidad para alcanzar el término *mujer*. Éste es exactamente un proceso de formación conceptuosa: la mate-

²⁴ *A*, XVI, t. I, pp. 173-174.

ria inicial –la dama celebrada– encuentra una materia mitológica –bajo una relación analógica– que va a conocer una transfiguración formal mediante el uso alternativo de la disparidad y de la paridad. La forma expresa –Gracián escribiría «exprime»– la singularidad absoluta del objeto como si lo volviera a engendrar.

La formación estriba además en el poder de la inspiración nacida de la «contingencia» y de la «circunstancia especial». Ambas nociones participan de la cronología compleja del acto expresivo: el ingenio necesita la circunstancia para actualizar su potencia y llegar a la perfección del concepto. Este elemento azaroso, imprevisible, muy lejos de constituir un límite del discurso, favorece al contrario su carácter agudo; así, gracias a las circunstancias, se puede afirmar la *deformidad* o la *conformidad* del sujeto:

Comúnmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, es conceptuosa, porque nace con alma de conformidad y se saca de la misma especialidad del objeto. Las demás que no tienen este realce, son semejanzas comunes, muertas sin el picante de la conexión fundamental (*A*, XI, t. I, p. 135).

La circunstancia especial aparece así, en el discurso graciano, como la explicación última del carácter misterioso del proceso de información. Participa directamente de la creación de las formalidades que celebran las conformidades y deformidades internas al objeto, reproducidas luego en el marco discursivo. El formalismo graciano da lugar a una proliferación de modalidades formales que desembocan sobre las capacidades infinitas de la inventiva.

EPÍLOGO: HILEMORFISMO LINGÜÍSTICO Y FORMACIÓN DEL HOMBRE

La teoría de la expresión graciana encuentra con el esquema hilemórfico una de sus caracterizaciones posibles. Dentro de las múltiples formulaciones posibles del trabajo de la agudeza, el recurso a la dualidad forma y materia es sin duda alguna la menos espectacular ya que reintroduce, aparentemente, el tratado dentro de una amplísima tradición aristotélico-tomista. Sin embargo, más allá de las evocaciones del estilo espiritualistas, sabrosas –en término de gusto con todas las acepciones posibles–, y éticas, el uso de este esquema asienta la unicidad absoluta de cada concepto. La reapropiación graciana permite reactualizar inesperadamente el hilemorfismo aristotélico en el terreno verbal y ofrece a esta filosofía del lenguaje un campo inédito que supera las tentativas anteriores.

De modo paralelo, el marco teórico de *Agudeza y arte de ingenio* deja constancia de una evolución de la relación al aristotelismo que resulta evidente si la comparamos con el espíritu que se desprende de las definiciones de forma y de materia propuestas, unas décadas antes, por Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española*, publicada en

1592 en Salamanca. En las primeras páginas de su tratado, el autor presenta la materia del arte poético en los términos siguientes:

Materia llamamos aquellas cosas, en las cuales el artífice exercita los preceptos del arte, como la plata, y el oro son materia para el platero, el paño del sastre, la tierra del labrador. La materia del arte Poética son todas las cosas, que tienen ser, y las que no lo tienen, sino es que del mesmo Poeta reciben. Al qual pertenece no solo el hablar de cosas verdaderas; pero mucho más el fingir; y aun esto en tanto grado, que dize Aristóteles, que solos los que fingen son verdaderamente Poetas. Y no quiso dezir que los Poetas avían de mentir, sino que avían de descrivir y pintar tan al vivo las cosas, que diessen como vida a lo que estava muerto [...]²⁵.

La materia es una entidad sometida al ejercicio de una técnica –que se puede comparar con el trabajo del artesano– en el marco de una estricta observancia de los preceptos aristotélicos, por lo menos de las distinciones que aparecen en la *Poética*. La definición de la forma se somete a la misma perspectiva teleológica:

La forma de qualquier Arte, según Aristóteles, se toma del fin, al qual el Arte se ordena: o (por hablar con más rigor) del orden que el Arte dize al fin. Ay dos maneras de fines: unos son propios, y intrínsecos al Arte; otros extrínsecos, que son más fines del Artífice, que del Arte. El fin intrínseco de la Arte Poética es hazer versos: y a este fin se ordenan los preceptos, y reglas de que usa el Poeta: y quanto más se ajusta y conforma con ellos, tanto la Poesía sale más perfeta y acabada. Los fines extrínsecos pueden ser muchos, porque unos ay que componen por su recreación: otros por servir a la República, escribiendo historias de varones ilustres [...]²⁶.

La conformidad con el aristotelismo es quizás más declarada que profunda y, en este sentido, no se mantiene en el texto de Díaz Rengifo el movimiento de información que hemos podido identificar en *Agudeza y arte de ingenio*. ¿No sería Gracián más fiel al espíritu de Aristóteles al inscribir nociones fundamentales de la metafísica y de la psicología en el marco lingüístico? Sin llegar hasta este punto, no podemos dejar de subrayar que la integración graciana del hilemorfismo es una tentativa digna del retrato del discípulo inquieto de Aristóteles así esbozado por José Antonio González de Salas:

²⁵ Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y

Cultural, Colección Primeras Ediciones [7], 1977, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

No crean de estar necesariamente ligados a sus antiguos preceptos rigurosos. Libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la Naturaleza... Discípulos somos de Aristóteles, pero no como aquellos ridículamente supersticiosos que hasta lo balbuciente qu'él padecía en la lengua procuran observar²⁷.

Gracián se apodera de esa vieja teoría aristotélica para emprender un ensayo de descripción del nacimiento del sentido conceptuoso; tentativa loca, desmedida, dominada por el juego, las asociaciones y el placer del lenguaje sin la menor duda, pero tentativa novedosa que inaugura, desde la perspectiva lingüística, toda una serie de investigaciones filosóficas acerca de la singularidad. Tal fue el lugar que Gilles Deleuze atribuyó a estas teorías conceptistas en la conclusión de su libro sobre las relaciones entre Leibniz y el Barroco:

Le concept devient «conchetto», c'est une pointe, parce qu'il est plié dans le sujet individuel comme dans l'unité personnelle qui ramasse en soi les diverses propositions, mais aussi qui les projette dans l'image du cycle ou de la série. Bien que les praticiens et théoriciens du «conçettisme» n'aient guère été des philosophes, ils élaboraient de riches matériaux pour une nouvelle théorie du concept réconciliée avec l'individu²⁸.

Esta búsqueda de la singularidad va a tener conexiones directas con la edificación de una antropología graciana que conoce su mayor formulación en *El Criticón*. Quisiéramos subrayar muy brevemente la importancia de la idea de *formación* del hombre, formación en la cual el aprendizaje de las capacidades lingüísticas por el hombre es sólo un aspecto de la perfectibilidad humana.

El Criticón podría considerarse como una larga búsqueda de la forma adecuada al hombre, acompañada de una progresiva desmaterialización del cuerpo de los dos peregrinos. El amplio recorrido de Andrenio y Critilo viene a parar en la contemplación de los edificios de la «isla de la inmortalidad» cuya «materia muy tosca y muy común, sin arte ni simetría, sin molduras ni perfiles»²⁹ suscita en Andrenio decepción y rechazo. Frente a esta reacción, precisa el Inmortal, último guía de la obra:

—Pues advierte —le respondió el Inmortal— que éstos son los más celebrados del mundo. ¿Qué importa que lo material sea común, si lo formal de ellos es

²⁷ José Antonio González de Salas, *Nueva idea de la Tragedia Antigua e Ilustración última al libro singular de Aristóteles Stagirita*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, p. 185.

Paris: Minuit, 1987, p. 172.

²⁹ Baltasar Gracián, *El Criticón, Obras completas I*, Emilio Blanco (ed.), Madrid: Castro-Turner, 1993, p. 658.

²⁸ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*,

bien raro? Estos han sido siempre venerados y plausibles, y con mucho fundamento cuando los anfiteatros y los coliseos ya cayeron y éstos están en pie; aquéllos acabaron, éstos permanecen y durarán eternamente³⁰.

De tal suerte que la vida humana se define como un conocimiento progresivo de distintas formas que desemboca en el estatuto de persona. El relato encierra cierta manera de paradoja: mientras el proyecto graciano consiste en definir el proceso de individuación del hombre en el curso de su vida, los héroes van perdiendo toda individualidad como si la escritura alegórica nos condujera hacia una forma superior, la del «ser persona», en la que se unen y desaparecen las particularidades vitales.

Esta posible adquisición de una forma vital más elevada es parte integrante y esencial del discurso humanista desde el *Cuattrocento*. ¿No había precisado ya Giovanni Pico della Mirandola que la forma propia del hombre le permitía una comprensión de todas las formas exteriores: «Potest anima per extrinsecam informationem ad hoc devenire, ut omnia per substantialem suam formam indiuisibiliter intelligat»³¹? Pico dio una formulación aún más programática del humanismo en el celeberrimo discurso de Dios a Adán en la *Oratio de hominis dignitate*:

«Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam praeфинies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari»³².

En toda su obra, Gracián es, quizás, uno de los últimos herederos de esta exigencia y de esta concepción de la humanidad.

³⁰ *Id.*

³¹ Giovanni Pico della Mirandola, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, Bertrand Schefer (ed.), París: Allia, 2002, p. 146.

³² Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, Yves Hersant (ed.), París: L'éclat, 1993, pp. 8-10.