

## ARTIFICIO: UNA SEGUNDA NATURALEZA

JAVIER GARCÍA GIBERT  
*IES Juan de Garay*

**H**ACIA el año 1540, el poeta sevillano Gutierre de Cetina se lamentaba en un soneto (“Si el celeste pintor no se extremara”) de que el retrato de una hermosa dama había corrompido y degradado inevitablemente su belleza natural, pues “humano genio [no] basta a retrataros / sin que quede confusa o falsa el arte”. Un siglo más tarde, el poeta zaragozano Juan de Moncayo -al que Gracián conoció y trató<sup>1</sup> - ponderaba en otro soneto el retrato de su amada (“Tan viva en el pincel el arte ostenta / la imagen celestial de tu hermosura...”) y afirmaba que ese retrato no hacía sino avivar el fuego de su amor<sup>2</sup>. El cariz de esta idea -que el arte pictórico puede igualar y aun superar a la naturaleza, llegó a ser casi un tópico entre los autores barrocos, pero hubiera sido del todo impensable entre los vates del Renacimiento. El apunte que aquí comentamos es, desde luego, más que una anécdota y tiene incidencia en un agudo cambio en la percepción, no sólo en relación a la pintura, sino sobre todo en la dialéctica entre las realidades y las ficciones o la naturaleza y el artificio.

Los criterios de Cetina y de Moncayo no son, pues, visiones caprichosas de poetas sino que representan plenamente los criterios de sus épocas respectivas. ¿Qué sucedió en el lapso de esos cien años para que se produjera dicha transformación en los valores de verdad y de belleza? El balanceo inevitable de las

1. Moncayo estuvo en el sitio de Lérida (1646) en el que Gracián participó activamente como capellán de las tropas mandadas por el Marqués de Leganés. Allí probablemente tuvieron un primer contacto, aunque no tan estrecho como para que Gracián lo incluyera en la extensa nómina de poetas aragoneses de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Años más tarde, sin embargo, se fortalecía esa relación (sin duda favorecida por amigos comunes como Uztarroz o Lastanosa) y así nos lo muestra una carta amistosa que se conserva de Moncayo al jesuita (15 de Agosto de 1654).

2. No es el único soneto en que Moncayo aborda la dialéctica entre lo natural y lo artificial en relación a la belleza. Véase, por ejemplo, el que comienza “Consulta Nise en claro fiel espejo...”, donde puede leerse: “Tanto debe al alíño la hermosura / que, separados, el alíño reina / mintiendo perfecciones superiores”. Por otro lado, el tema de la admiración por el artificio pictórico, que iguala o supera en sus retratos la verdad o la belleza del natural, es frecuente en la poesía barroca (véase, por ejemplo, el soneto de Quevedo “Tan vivo está el retrato y la belleza”, o el de Góngora “Hurtas mi bulto, y cuanto más le debe...”).

opciones estéticas en la evolución de la Historia y la alternancia bien conocida que experimentó el período entre los dos grandes filósofos de la tradición, Platón y Aristóteles, desde la denuncia platónica de los simulacros artísticos hasta la reivindicación aristotélica de la mimesis representativa son fenómenos que habría que aducir para explicar en parte el proceso consignado. Pero existen también otros factores que sobrepasan con mucho el horizonte teórico de la representación estética y que justifican, además, que este proceso -que desbordó el campo del arte para pasar a otros terrenos- se diera de un modo tan acusado en el ámbito español y contrarreformista. No es momento ahora de profundizar en ello, pero dejemos apuntado, cuando menos, que hubo factores políticos y religiosos que favorecieron este paso desde los ideales de sencillez y naturalidad renacentistas hasta la victoria del artificialismo, no sólo en el terreno del lenguaje y del estilo, sino en todos los campos de la vida social: por decirlo brevemente, cabe, en efecto, asegurar que, en la España del 1600, la decadencia progresiva de realidades políticas consistentes favoreció todo tipo de ficciones sublimatorias y embellecedoras, y que en el ámbito religioso la drástica simplificación dogmática y ritual de los reformistas parecía haber disparado, entre los católicos, una sobrecarga del artificio y del boato a partir de Trento<sup>3</sup>.

Un tercer y último soneto, esta vez bien conocido, de en torno al año 1600, puede servirnos para fijar el punto de inflexión cronológico pero también, y sobre todo, la índole psicológica con que el naciente hombre del Barroco iba a afrontar ese cambio. Se trata del poema de otro paisano de Gracián, el clasicista Bartolomé Leonardo de Argensola, que comienza “Yo os quiero confesar, don Juan...”, en el cual se ensalza el rostro maquillado de una mujer, y la confesión por parte del poeta de que “es tanta la beldad de su mentira, / que en vano a competir con ella aspira / belleza igual de rostro verdadero”. El último tramo del soneto remite el carácter de esa mentira a la propia naturaleza, “porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no fuera verdad tanta belleza!”. El poema, muy comentado, ha sido aducido como ejemplo del escepticismo filosófico barroco<sup>4</sup>, pero descubre, sobre todo, el imperio creciente del artificio y la ficción en la percepción de la época y la actitud ambivalente que el hombre del momento tenía frente a ello: admiración y hechizo, por un lado, lamento y desconfianza por el otro.

3. Para el desarrollo de estos aspectos, puedo remitir a la Segunda Parte (pp. 71 a 156) de mi Tesis Doctoral *Baltasar Gracián y el ficcionalismo barroco*, Valencia: Universidad de Valencia, 1990.

4. Para unos atinados comentarios sobre esta lectura del soneto de Argensola, véase Otis

H. Green, *España y la tradición occidental*, T. II, Madrid: Gredos, 1969, pp. 77-88. Pero, aun aceptando la conclusión del hispanista norteamericano de que el soneto de Argensola es un mero “juguete literario” sin pretensiones filosóficas, no cabe duda de que en él se transparentan ciertas hondas inquietudes subyacentes en la época.

La escueta definición que de “artificio” nos ofrece Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) resulta, como es frecuente, iluminadora, y recoge y justifica la ambigüedad valorativa de este vocablo, que arrostraba secularmente connotaciones positivas y negativas dependiendo del contexto y las circunstancias<sup>5</sup>. Artificio es - dice Covarrubias- “la compostura de alguna cosa o fingimiento”. El primer sintagma de la definición remite el concepto al mundo positivo de la habilidad, del conocimiento y, en definitiva, a su raíz etimológica de lo hecho en virtud del arte o la pericia = *arte factum, artificium*. Pero artificio es también “fingimiento”, porque en su fricción irrecusable con la naturaleza de las cosas el artificio puede rozar con la verdad física o moral y dar lugar no tanto al arte como al engaño y a la impostura. Las sucesivas generaciones barrocas - la de Quevedo y la de Gracián- no harán más que profundizar en esa equívoca definición de Covarrubias ante el imperio creciente de un artificio que afectaba a todos los ámbitos de la vida: religiosos, políticos, sociales, estéticos...

La sociedad española del XVII se dejaba seducir, en efecto, por los dibujos del artificio, pero su denuncia llegó también a ser también un tópico. La obsesión de la literatura satírica y costumbrista por ridiculizar los afeites y las modas no era sino el síntoma de una prevención ante el creciente desarrollo que había adquirido otro tipo de ficciones y artificios en lo relativo a las conductas y actitudes de la época: la falsa catolicidad de conversos y moriscos, la cantidad ingente de falsos mendigos o la abundancia de falsos santos e iluminados (cuyos procesos abarrotaban los archivos de la Inquisición) eran problemas que presentaban, para la supervivencia y credibilidad del sistema social, una extraordinaria gravedad, por no hablar del artificialismo institucionalizado en el que incurrían los valores intocables del momento, es decir, la Monarquía, la religión y el sentido del honor: las estrategias y disimulos de la razón de Estado (legitimadas por el tacitismo), la ostentación religiosa (auspiciada por los cultos y ceremonias de la Iglesia católica) o los encubrimientos y alardes sociales (desde el falseamiento en los estatutos de limpieza de sangre al inane boato de los hidalgos empobrecidos) que exigía la idea sagrada del honor. Pero a su vez, y como decíamos, si

5. Así, en los textos prologales de *La Celestina*, Rojas pondera el “sotil artificio” (es decir, la perfección artística) del texto anónimo sobre el que edificará su tragicomedia, y Calisto en el Acto I le dice a Pármeno que “tus buenas costumbres sobre buen natural florecen, como el buen natural sea principio del artificio” (es decir, del cultivo o perfeccionamiento moral). En otro lugar ensalza, sin embargo, la belleza de

Melibeia afirmando que otras mujeres piensan “con artificio [es decir, con medios apóritos y espúreos] y igualar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura” (acto VI) y la criada Lucrecia comenta que cuando los amos tienen clara su voluntad “cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales [es decir, retóricos o extemporáneos] consejos de lengua” (acto X).

el artificio provocaba una perceptible desazón moral, no es menos cierto que la sociedad se mostraba sensible a sus hechizos en las aficiones tanto privadas como públicas, y tanto selectas como populares: desde el triunfo del refinado y artificioso gongorismo poético o el auge del coleccionismo con la creación de “microcosmos artificiales”<sup>6</sup> hasta las diversiones colectivas: las mascaradas, los fuegos de artificio, o el propio teatro (con sus fantásticas tramoyas, sus personajes con identidades fingidas y sus mujeres vestidas de hombre).

## II

Sobre los presupuestos y consideraciones precedentes nos es ya posible empezar a abordar el concepto del artificio en la obra de Gracián. Habría que decir, para empezar, que el término “artificio” -con sus derivados léxicos (artífice, artificial, artificioso, artificiosamente) y su considerable amplitud semántica- es sin duda el más empleado en toda su obra, una obra, por añadidura, que lleva a cabo sobre ese concepto la reflexión crítica y la rentabilización práctica más profunda y aguda de su tiempo. Como iremos viendo a continuación, toda la producción literaria de Gracián -publicada, por cierto, casi enteramente bajo el ‘artificio’ editorial de un pseudónimo- afianza, de hecho, sus sucesivos intereses (políticos, sociales, estéticos, morales y religiosos) sobre la idea básica y extraordinariamente consciente de que el ser humano debe lidiar con el artificio en todos los órdenes y que cualquier reflexión sobre la *humanitas* no puede pasar por alto esa circunstancia. Y ello no sólo en la relación del hombre con el mundo, sino en la propia naturaleza que lo constituye, y así nos dice Gracián en el último realce de *El Discreto* que el objeto de la filosofía es “el artificioso ser del hombre”.

Habría que advertir, antes que nada, que esta extremada sensibilidad de Gracián para concebir el artificialismo del mundo y del ser humano es sólo una lúcida y radical proyección del espíritu propio del país y de la época, y no lo convierte, desde luego, en una *rara avis* ideológica o en un disidente respecto al marco cultural y filosófico establecido, tal como parece desprenderse de algunos análisis modernos sobre su obra. Aun teniendo mu-

6. Cfr. Aurora Egido, “Numismática y literatura de los Diálogos de Agustín al Museo de Lastanosa”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro, Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 211-

227. A esto cabría añadir -como microcosmos artificiales del conocimiento- las misceláneas, poliantas y libros de aforismos que tanto proliferaron en la época.

chos puntos de interés, la interpretación de autores como Clément Rosset<sup>7</sup> o Giuliano Borghi<sup>8</sup>, que designan a Gracián como un ilustre representante de una “filosofía artificialista” que tendría sus remotos antecedentes en los sofistas y sus parientes próximos en los diversos pensamientos artificialistas de Maquiavelo, Montaigne o Hobbes, es una lectura de Gracián que no puede sostenerse<sup>9</sup>. Sólo desconociendo la peculiar condición de la sociedad de su tiempo, los presupuestos filosóficos y religiosos de Gracián (es decir, Aristóteles y la Contrarreforma) y la proyección satírica y moral de su obra (es decir, *El Criticón*) puede llegarse a esas conclusiones. Una somera lectura de la obra graciana basta para confirmar que en ella no se produce ese “reconocimiento alegre [...] del artificio como principio único de todo lo que existe”, tal como dice Rosset (*op. cit.*, p. 202), sino más bien una dramática (en todos los sentidos) percepción de su presencia en la vida humana y una consecuente investigación tanto de sus indudables fueros como de sus trágicos y perniciosos desafueros.

Pero vayamos por partes. Lo primero que conviene resaltar es que Gracián, como cualquier otro autor de su época, afronta la noción de artificio sin perder nunca de vista el otro concepto con el que aquél entraba en profunda dialéctica: la Naturaleza. Si la Naturaleza formaba un binomio trascendente con el concepto teológico de la Gracia (un binomio del que derivaría toda la tensa y rica dinámica que configura el Barroco entre lo natural y lo sobrenatural, la razón y la fe, el alma y el cuerpo, el pecado y el arrepentimiento)<sup>10</sup>, en el terreno de la in-

7. Clément Rosset, *La anti naturaleza*, Madrid: Tarus, 1974, especialmente pp. 199 y ss.

8. Giuliano Borghi, *La política e la tentazione tragica*, Milano: FrancoAngeli, 1991, especialmente pp. 55 y ss.

9. La crítica a esta visión parcial y extrapolada de nuestro autor -frecuente, sobre todo, en la moderna crítica francesa y cuyo antecedente más directo fue tal vez un conocido trabajo de Vladimir Jankélevitch (“Apparence et manière”, en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 119-129)- ya la hizo en su día Jorge Ayala en su artículo “Naturaleza y artificio en Baltasar Gracián”, en *Actas del IV Seminario de Historia de la Filosofía Española*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, pp. 631-638.

10. Como decía Enrique Tierno Galván en un magnífico artículo titulado “Notas sobre el Barroco” (en *Desde el espectáculo a la trivialización*, Madrid: Taurus, 1961, pp. 163-190), “la relación Gracia-Naturaleza es el esquema básico sobre el cual ha pensado Occidente desde el advenimiento del Cristianismo hasta la secularización completa de la cultura occidental” (p. 165). Y frente a la tesis protestante de la radical separación entre ambos conceptos, la tesis católica sostenía que “la Gracia no es ajena a la Naturaleza, sino que la perfecciona y auxilia según las necesidades y merecimientos de la vida humana” (p. 166). Resulta curioso que este auxilio y perfeccionamiento que la Gracia presta a la Naturaleza en el plano trascendente, desempeñe la misma función que, como veremos, el artificio desempeña respecto a la naturaleza en el plano terreno e inmanente.

manencia -el cultivado por Gracián en la mayor parte de su obra- el par dialéctico de la Naturaleza era el concepto de Artificio. La relación entre arte (o artificio) y naturaleza era una reflexión tópica y secular, pero que cobra especial relevancia en el Barroco. Gracián mantiene la idea cristiana de que la naturaleza, perfecta y providente, fue ordenada sabiamente por Dios, a quien Gracián califica repetidamente de “supremo” o “soberano Artífice”, lo cual no es tampoco una invención suya o del Barroco. Con sus antecedentes remotos en el *Timeo* platónico -donde Dios aparece como Demiurgo, esto es, como constructor y arquitecto del cosmos- la voz *artifex* aplicada a la divinidad aparece en Cicerón, Séneca y la Patrística y llegó a ser un tópico en la Edad Media<sup>11</sup>, aunque adquirió un vigor inusitado dentro de la teoría teocéntrica del arte desplegada en la España del Siglo de Oro (que concibe a Dios como el máximo y primer poeta, pintor, músico, dramaturgo y arquitecto). Ciertamente no carece de significado esta renovada inflexión barroca del viejo tópico, que no se asustaba de relacionar la noción de artificio con el propio Dios, y que, bien alejada del concepto spinoziano del *Deus sive natura* se complace en ofrecer la idea de un supremo Artífice, desligado y anterior a esa naturaleza que es un producto artificioso de su genio.

Siguiendo la idea tradicional cristiana, Gracián sostiene que esa naturaleza, inicialmente buena y perfecta, fue pervertida por los hombres, que se alejaron de sus fines naturales “por la misma nobleza de su albedrío”, como dice hermosamente en *El Criticón* (I, ix, p. 188)<sup>12</sup>. Una vez consignado ese hiato entre la naturaleza y el hombre, las obras de éste han de medirse por el rasero del artificio, en el que por fuerza se instala en virtud de su condición. Resulta a este propósito muy ilustrativo el desengañado discurso que Critilo le espeta a Andrenio cuando se disponen a ingresar en el mundo de los hombres (*C*, I, v, p. 114):

Todo cuanto obró el supremo Artífice -le dice- está tan acabado que no se puede mejorar, mas todo cuanto han añadido los hombres es imperfecto. Criólo Dios muy concertado y el hombre lo ha confundido; digo lo que ha

11. Ver a este respecto, Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Excurso XXI, Madrid: F. C. E., 1981. El insigne erudito cita, por ejemplo, esta máxima recreación de la idea por parte de Alain de Lille (s. XII), que afirmaba que Dios era “stupendi artificii artificiosus artifex” (p. 759).

12. Citamos por la edición de Santos Alonso en Cátedra, Madrid, 1980. La idea de la naturaleza

“buena” y “perfecta” frente al hombre imperfecto y corruptor se repite en varios lugares de *El Criticón* (véase, por ejemplo, I, iii, p. 94; I, v, p. 114; I, vi, pp. 127, 145-6; III, v, p. 635, etc.). Como había afirmado Gracián al comienzo del Discurso XIII de la *Agudeza*, “lo fingido y turbio del corazón humano” mantiene ya una relación conceptual de “desemejanza” con la sencillez y claridad de la naturaleza.

podido alcanzar, que aun donde no ha llegado con el poder, con la imaginación ha pretendido trabucarlo. Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirádo las con razón; verás de hoy en adelante las del artificio, que te han de espantar. Contemplado has las obras de Dios; notarás las de los hombres y verás la diferencia.

Varias conclusiones cabe deducir de estas palabras, que remiten, en última instancia, al presupuesto teológico cristiano del ser humano como ‘naturaleza caída’. El artificio es el estigma de la imperfección humana, pero es también el signo de su identidad e incluso, todavía más, de su naturaleza. O por decirlo de una forma ciertamente paradójica: el lugar *natural* del hombre es el artificio, y es inútil la nostalgia o la aspiración hacia otro estado. La única aspiración plausible es que el artificio auxilie al ser humano para lograr sus altos fines en este mundo. Esta es al cabo la idea que preside la obra graciana y que resume concisamente el aforismo 12 de su *Oráculo manual y arte de prudencia*, que manifiesta que el arte o el artificio perfecciona la naturaleza (entendiendo por tal, evidentemente, la imperfecta naturaleza humana)<sup>13</sup>. Gracián parece llevar esta idea -formulada desde antiguo infinidad de veces por filósofos, políticos, científicos y artistas, y asumida enteramente por el pensamiento cristiano- hasta su máxima expresión al sostener que el artificio no sólo perfecciona a la naturaleza, sino que a menudo la supera. Gracián mantiene la opinión de que se puede “hacer siervos por arte de los que hizo la naturaleza superiores” (*OM*, 15, p. 156), y juzga que, en último término, siempre se precisa una manipulación, pues “donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza” (*C*, I, i, p. 68). Si el artificio introducido por el hombre había corrompido originalmente a la naturaleza, ahora tiene la ocasión de redimirla. Una inversión que otorgará la iniciativa y el privilegio al artificio, pero de la que, a su vez, lo natural saldrá también beneficiado. Gracián distingue nítidamente estas dos realidades, tan opuestas pero tan dignas de encontrarse. Ambas tienen sus peculiares excelencias: si la naturaleza hace “prodigios”, el arte hace “milagros” (Dedicatoria de *El Héroe*); y ambas tienen sus “peligros” “que fuera de su centro todo lo natural padece violencia y todo lo artificial, desconcierto” (*D*, XVIII, p. 124).

13. “Naturaleza y arte, materia y obra. No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza; acojámonos al arte...” (*OM*, 12, p. 154) La idea de que el arte (siempre imperfecto, por ser humano) perfecciona a la perfecta naturaleza sólo cobra sentido, por

supuesto, desde la visión antropocéntrica de Gracián, que entiende por naturaleza la imperfecta naturaleza humana, o bien la perfecta naturaleza divina vista y empleada por la imperfección del hombre. Citamos por la edición de Arturo del Hoyo, *Obras completas de Baltasar Gracián*, Madrid: Aguilar, 1960.

Gracián no cree, desde luego, en el hombre natural pero sí considera que el artificio, “gala de lo natural”, es un aliado virtual de la naturaleza humana y que resulta, en último término, necesario: “Todo hombre sabe a tousco sin el artificio y ha menester pulirse en todo orden de perfección” (*OM*, 12, p. 154). El artificio se convierte así para Gracián en la vía de la cultura y el refinamiento, en una suerte de *paideia* o formación del hombre barroco. Pero el artificio adquiere, en Gracián, además de un rango antropológico y cultural, una cualidad casi ontológica en el universo humano, procurándole a las cosas un “segundo ser” y añadiendo “un otro mundo artificial al primero” (*C*, I, viii, p. 171). Esta idea -que a veces ha sido entendida abusivamente- no es un exceso personal de un Gracián artificialista, ni siquiera de un Gracián barroco, sino que se encuentra, tal cual, en Fray Luis de Granada, que a su vez la toma de Cicerón, dos fuentes claves del pensamiento graciano. Decía el fraile dominico en la Primera Parte (cap. XXXV) de *su Introducción del Símbolo de la Fe*: “Y así como Dios crió este mundo lleno de obras naturales, así el arte ha hecho cuasi otro nuevo mundo de cosas artificiales [...]; y finalmente, usando de la industria de las manos en las cosas de la naturaleza, habemos venido a fabricar otra nueva naturaleza”<sup>14</sup>.

De ese “otro mundo” -que es éste-, articulado sobre el artificio, va a hablarnos Gracián en toda su obra, y en él hincará las raíces su propuesta ética de actuación mundana. Si el “artificio” es el “padre” de la Cultura (*D*, XVIII, p. 123), también lo será de la moral como parte integrante de aquélla: “Hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural; haga lo mismo el arte de todo lo moral” (*D*, VII, p. 95). Pero Gracián va más lejos y más hondo en su valoración del artificio y llega incluso a afirmar que éste, dado el signo de los tiempos y en el ámbito de la sabiduría prudencial, establece una alianza indisoluble con la propia Verdad: la verdad, dice Gracián, “es peligrosa, pero el hombre de bien no puede dejar de decirla: ahí es menester el artificio” (*OM*, 210, p. 207). Muy reveladora es, en este sentido, la alegoría con la que comienza el Discurso LV de la *Agudeza y arte de ingenio*: Gracián nos cuenta que la Verdad, “esposa legítima del Entendimiento”, se vio acosada por la Mentira, “su gran émula”, que empezó a difamarla con injurias y calumnias. Despreciada y perseguida por todos, la Verdad refirió sus desdichas a la Agudeza; ésta le dijo que su desnudez era amarga y desabrida y que el remedio era “vestirse al uso mismo del engaño”: “Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, [...] apunta a uno para dar en otro, deslumbra

14. Fray Luis de Granada nos remite al *De natura deorum* de Cicerón (II, LX, 152): “Con nuestras manos, en fin, nos proponemos crear

casi una segunda naturaleza dentro del mundo de la naturaleza”.



las pasiones, desmiente los afectos, y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención” (*A*, LV, p. ). La Verdad queda, por tanto, confinada al mismo mundo artificial de la Mentira: los medios usados serán análogos, sólo la intención (es decir, el fin) las distinguirá. El desvelamiento del artificio puede seguir siendo -como lo es, de hecho, en *El Criticón*- el propósito último de la Verdad, pero la auténtica e inmediata verdad es que el artificio ha pasado a ser la *verdad del mundo aparential*.

### III

Como vemos, el sentido antropológico y cultural, pero también en cierta medida, ontológico y gnoseológico del artificio en la vida humana es el presupuesto legitimador que le faculta a Gracián para lanzarse a un uso inteligente y rentable del artificialismo en el ámbito pragmático en el que se inserta su obra: desde lo político a lo religioso, desde lo estético a lo ético. Es verdad que, como cualquier otro ingenio reflexivo de la época, Gracián no puede pasar por alto el común empleo del artificio para usos torcidos o deleznable (y de ello dan sobrada cuenta las alegorías satíricas de *El Criticón*), pero a la vez considera su inevitabilidad en el mundo que lo rodea. A tono con esta necesidad, el Gracián de la primera época se dedica a valorar y potenciar el aprovechamiento del artificio en la vida social, en la doble vertiente que ya apuntaba la definición citada de Covarrubias: “compostura” y “fingimiento”. O lo que es lo mismo: belleza y técnica, por un lado (y por ello escribe un “arte de ingenio” que va a estudiar específicamente la agudeza que él denomina “de artificio”), y ficción y táctica, por otro (y a este fin redacta un “arte de prudencia» donde la norma es en todo caso el proceder artificioso). Veamos ahora este último aspecto, que informa sus tratados político-prudenciales.

La frase inicial de *El Héroe*, su primera obra, es la siguiente: “Sea ésta la primera destreza en el arte de entendidos: medir el lugar con su artificio” (*H*, I, p. 6)<sup>15</sup>. El “lugar” al que se refiere Gracián son las circunstancias y las ocasiones en las que se encuentra el ser humano en la vida social y el “artificio” se convierte en el rasero, la piedra de toque, la vara de medir de los “entendidos”

15. En su *Estudio del autógrafo de 'El Héroe' graciano*, Miguel Romera-Navarro estudia las primeras versiones de esta frase inicial de la obra y concluye afirmando que en su

redacción definitiva “hay que entender *lugar* en su acepción de ‘ocasión’ y el *su* referido a *entendidos*” (C.S.I.C., Revista de Filología Española, Anejo XXXV, Madrid, 1946, p. 81).

para lidiar con ellas<sup>16</sup>. De hecho, y siguiendo la mencionada dialéctica general entre Naturaleza y Artificio, los modelos sociales sobre los que trabaja Gracián (el héroe, el político, el discreto y el prudente) son el resultado de una sabia y afortunada combinación de cualidades innatas o naturales y capacidades adquiridas o artificiales. En la necesaria confluencia entre ambas, Gracián no oculta sus preferencias y declara de un modo taxativo que “yo siempre le concederé aventajado el partido al artificio”», incluso cuando habla de cualidades en principio tan naturales como la “gracia de las gentes” (*H*, XII, p. 23). Pero ese artificio, que es aquí sinónimo de cultura y formación, se proyecta a su vez en una serie de estrategias claramente artificialistas, la mayor parte de las cuales descansan en la astuta dialéctica entre la ostentación y la disimulación, es decir, entre la exhibición y la veladura respecto al ser y sus cualidades. Esta dinámica es la que define de modo más característico su arte de prudencia y discreción. Como esa coqueta moda femenina de la época que simultaneaba la generosidad de los escotes con el recatado manto de las tapadas, la actitud preconizada por Gracián funda en el realce y el disimulo alternativos (de los sentimientos, de las cualidades, de las intenciones) todo un trabajo artificioso de seducción para conquistar el gusto y la voluntad de los demás.

Ese trabajo no tiene límites, fuera de aquellos que presupone cualquier ingenuo naturalismo. La naturalidad no existe en los modelos sociales que propone Gracián, y si se produce es sólo como parte de una cuidada estratagema que “hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez” (*OM*, 13, p. 155)<sup>17</sup>. En el cultivo radical de esta conducta artificialista Gracián hace de la necesidad virtud, porque, en último término, es una actitud defensiva tanto o más que ofensiva la que se preconiza. Cuando Gracián aconseja taxativamente “excusar llanezas en el trato” (*OM*, 177, p. 199) no hace otra cosa que sinto-

16. No en vano Monroe Z. Hafter, en su conocida monografía sobre el autor aragonés -*Gracián and Perfection (Spanish moralists of the Seventeenth Century)*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1966- tituló el capítulo dedicado a El *Héroe* con el epígrafe de “Heroic Artifice”. Pero no sólo hay artificios heroicos en el primer Gracián, sino que simultánea y sucesivamente aparecerán artificios políticos, artificios discretos y artificios prudenciales.

17. Esta idea, que se manifiesta de múltiples modos en los tratados político-prudenciales,

adquiere una curiosa expresión narrativa en *El Criticón* (I, x) cuando Artemia, la sabia reina del buen artificio, es tildada de hechicera por el vulgo ignorante y amotinado que pretende incendiar su palacio. Artemia les anuncia que, en castigo, conjurará al sol para que desaparezca, “que no hay mayor castigo que dexaros a oscuras en la ceguera de vuestra vulgaridad” (p. 206). El sol, entonces, desaparece de inmediato. Como apunta acto seguido el narrador, lo que ha sucedido es que la reina aprovechó un eclipse, “previsto de Artemia por las noticias astronómicas, y que se valió del en la ocasión, haziendo artificio lo que era natural efecto” (pp. 206-7).

nizar con ese clima de general desconfianza en las relaciones que encontramos fácilmente no sólo en los tratadistas políticos del tacitismo<sup>18</sup>, sino en la propia literatura de la época (desde la novela picaresca hasta la sátira costumbrista y moralizante de un Zabaleta o un Liñán y Verdugo). Gracián hace suya, como muchos de sus contemporáneos, la sentencia de Plauto en la *Asinaria*: “lupus est homo homini”, expresamente recordada en *El Criticón* (I, iv, p. 99). Hobbes partía en las mismas fechas de esta sentencia para proponer la creación de un Estado de derecho que es producto de pactos “artificiales” y que constituye ese “hombre artificial que es la república”.<sup>19</sup> La solución de Gracián es muy distinta. Alejado definitivamente de la *grazia* natural del cortesano renacentista, da por sentada la necesidad del artificio, pero, a diferencia de Hobbes, ese “artificio” no va a concretarse en un “pacto social” que configure un marco jurídico donde se resuelvan y simplifiquen las relaciones sociales de los individuos, sino en los artificios individuales que ha de asumir cada uno de ellos para imponerse u oponerse al artificio de los otros.

Gracián, con todo, no puede ignorar el estigma negativo del artificio en la vida social y sabe que el crédito de “articioso es sofístico y engendra recelo”; así, reclama del prudente “no ser tenido por hombre de artificio”, aunque se apresura a declarar a continuación “que no se puede ya vivir sin él” (*OM*, 219, p. 209). Lo imperdonable, pues, no es para Gracián el artificio –que es inevitable en el desempeño del mundo–, sino la “afectación”, es decir, la grosera mostración del mismo<sup>20</sup>. Por eso pondera Gracián que “consiste [...] el mayor artificio, en encubrirle con otro mayor” (*H*, XVII, p. 30) y por eso, recíprocamente, es también un artificio de penetración e inteligencia el ser capaz de desentrañar el artificio de los demás: “es artificio no común el escudriñar el artificio ajeno”, dice Gracián al hablar de la agudeza de Tácito para descubrir las intenciones humanas (*A*, LXI, p. 237)<sup>21</sup>.

18. Uno de sus representantes, Joaquín Setanti, escribía, por ejemplo, en sus *Centellas de varios conceptos* (1614): “Está ya lleno de trampas y de engaños el trato humano, que no da lugar a los hombres de bien a que pueden usar en todo su natural llaneza” (en *Obras escogidas de filósofos*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 65, Madrid, 1929, p. 527, af. 169).

19. Thomas Hobbes, *Leviathan*, Segunda Parte, XXVI, 7. Hobbes distingue de este modo las relaciones defensivas y de supervivencia en las sociedades humanas y en las animales: “el acuerdo de esas criaturas es natural y el de los

hombres proviene sólo de pacto, lo cual implica artificio” (Segunda Parte, XVII).

20. Véase el aforismo 123 del *Oráculo Manual*, titulado “*Hombre desafectado*”, donde Gracián advierte que las propias eminencias pierden su mérito si se manifiestan de modo articioso, “porque se juzgan nacidas antes de la artificiosa violencia que de la libre naturaleza, y todo lo natural fue siempre más grato que lo artificial” (*OM*, 123, p. 184).

21. Citamos por la edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Clásicos Castalia, 1969, 2 vols.

Pero Gracián también fue consciente de la peligrosa ambigüedad moral del mundo artificial en el que tan a sus anchas se movía. Del mismo modo que el verdugado -ese artificioso armazón indumentario de las mujeres de la época-, a la vez que ornato y realce en el vestido femenino podía servir en ocasiones para ocultar embarazos ilegítimos (y de ahí el nombre común de guardainfante que tomó la prenda), también el cultivo del artificio social era un arma de doble filo. El paso de los tratados político-prudenciales a *El Criticón* en la trayectoria literaria de Gracián, es decir, el paso de la mirada táctica y pragmática a la perspectiva ética y satírica en nuestro autor supone ciertamente un cambio de tono y de perspectiva, aunque no exista en lo esencial ninguna variación en su visión artificialista del mundo<sup>22</sup>. Gracián seguirá postulando la necesidad del artificio, y no hay más que ver la abundancia con la que usa el término en sentido positivo (en su amplia gama semántica, significando belleza, cultura, arte, habilidad...); pero ello no quita que el término aparezca también en sus acepciones más peyorativas de engaño, embeleco y astucia, y que la novela de Gracián pueda entenderse, en último término, como un ataque en toda regla a los múltiples artificios en los que se encarna la necedad, la banalidad, la hipocresía o la inmoralidad del mundo<sup>23</sup>. La solución que arbitra Gracián no consiste, por lo tanto, en suprimir todo artificio sino en distinguir los buenos de los malos y en derrotar a estos últimos con artificios morales y culturales que los contrarresten.

Esa es la labor fundamental que la “sabia y discreta Artemia” en *El Criticón* emprende con los protagonistas Andrenio y Critilo (C, I, viii, p. 172)<sup>24</sup>. En los

22. Gracián, en su novela, concibe incluso como una trampa los discursos de corte naturalista. Véase este pasaje donde habla uno de los personajes con los que se encuentran Andrenio y Critilo: “Mirad -les decía- qué alegre vista de colgaduras naturales. ¿Qué tienen que ver con ellas las más ricas y bordadas del célebre Duque de Medina de las Torres, las más finas tapicerías de Flandes, aunque sean dibujos del Rubens? Creedme que todo lo artificial es sombra con lo natural y no más de un remedo” (C, III, ii, p. 575). Es muy significativo que estas palabras sean pronunciadas por un guía farsante y lenguaraz que, so capa de llevar a los protagonistas al Palacio de la Alegría, los introduce en el “estanco de los vicios”.

23. Y así el concepto puede emplearse tanto para reflejar la falsedad de las conductas humanas (“¡oh fuerza del embuste!, ¡oh tiranía del artificio!”,

dice, por ejemplo, el narrador a propósito de los que actúan hipócritamente por mantener su honra y opinión social, C, III, iv, p. 631) como para designar todas aquellas realidades que no conciben con la solidez, la consistencia o la utilidad, como cuando describe la “aduanas general de las edades”, donde los jóvenes livianos se convierten en personas hechas y derechas, como “una gran casa labrada, más de provecho que de artificio” (C, II, i, p. 296). Hay que insistir, con todo, que para Gracián los términos “artificio” y “utilidad” no son por fuerza incompatibles, y así, por ejemplo, se alude a la máquina hidráulica de Juanelo Turriano (véase más adelante) afirmando que “no había habido en el mundo artificio de más utilidad” (C, II, ii, p. 316).

24. La circunstancia de que el reino de Artemia (C, I, viii) sea colindante al de Falimundo (C,

salones de su “articioso palacio” y merced a los “milagros de su artificio” esta reina alegórica instruye a los seres livianos, inexpertos o embrutecidos en el difícil arte de ser “personas” (un concepto muy gracianesco que representa para nuestro autor la formación integral, libre y responsable del ser humano). En el peregrinaje vital de Andrenio y Critilo, la instrucción de Artemia y la condición de “personas” es un requisito imprescindible para acceder en el Libro Segundo al reino libresco del saber estético y humanístico, representado por Sofisbella (C, II, iv), que vive en un palacio de cuarzos transparentes cuya arquitectura era “extremo del artificio y de la belleza” (C, II, iv, p. 361) y al palacio encantado de Virtelia (C, II, x), que como su propio nombre indica simboliza la sabiduría ética de la virtud. En la instrucción prudencial, estética y ética de estas tres reinas alegóricas - Artemia, Sofisbella y Virtelia- encarna Gracián el epítome de la formación humanística<sup>25</sup>, que reclama individuos articiosamente cultivados, no seres ingenuos y primitivos cuyas tendencias instintivas los abocarían (como demuestra Andrenio más de una vez) no a un estado paradisiaco de naturaleza, sino a habitar limbos e infiernos diversos en tanto víctimas del inevitable artificio social.

I, vii), su “grande enemigo”, y ambos usen los mismos métodos *artificialistas*, nos demuestra alegóricamente la ambivalencia del artificio, que sirve tanto para el engaño como para el desengaño, para el sensualismo embrutecedor y falaz de Falimundo como para la veraz y refinada cultura de Artemia. Ya en los tratados prudenciales de Gracián quedaba bien claro que la bondad o la maldad de las estrategias y artificios no depende del cariz de los mismos sino de la intención final con que se utilicen y, en último caso, sencillamente, del punto de vista. Esto se aprecia con nitidez en el *Oráculo*: si el af. 144 recomienda “entrar con la ajena [intención] para salir con la suya”, el 193 previene: “Atención al que entra con la ajena para salir con la suya”; si el af. 13 aconseja “obrar de intención, ya segunda y ya primera”, el 215 recomienda: “Atención al que llega de segunda intención”; si el 258 exhorta a “Buscar quien le ayude a buscar las infelicidades”,

el 285 nos previene contra los que “buscan quien les ayude a llevar la desdicha”; si el 5 exige “Hacer depender” obligando al prójimo con estratagemas, el 286 reclama “No dejarse obligar [...]: que sería ser esclavo”, etc. Como se ve, si en *El Criticón* el criterio para deslindar el buen o el mal artificio es de índole moral, en los tratados gracianos es más bien un juicio táctico de perspectiva. Lo que queda claro, sin embargo, en ambos contextos es que el artificio no es bueno ni malo por sí mismo sino en función de otra serie de consideraciones.

25. Estas tres reinas constituyen, en efecto, lo mejor de la *dignitas* del ser humano, como ha señalado Aurora Egido en su *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Véase especialmente el último capítulo, pp. 141-182.

## IV

Como vemos, la “compostura” que recogía Covarrubias en su definición de “artificio” puede aplicarse también a esta construcción cultural de la “persona” que es el recorrido pedagógico esencial de *El Criticón*. Pero, sin duda, el concepto de “compostura” tiene también de modo específico una acepción estética y formal que conviene absolutamente al desempeño de Gracián en este terreno. Podemos decir, para empezar, que toda la práctica y la teoría estética gracianas se fundamenta conscientemente en el artificio. Cualquier lector de Gracián advierte de inmediato el extraordinario artificialismo de su estilo, con sus juegos conceptistas, sus enunciados pseudo-etimológicos, sus recursos paronomásicos, etc. Como novelista, por otro lado, Gracián elige, frente a otras opciones narrativas de corte naturalista (como la picaresca o el costumbrismo satírico), el artificialismo representativo de la alegoría para alcanzar sus fines estéticos y morales; y como escritor religioso –en *El Comulgatorio*– utiliza la técnica artificial de la ‘composición de lugar’ de San Ignacio, el fundador de su Orden, emplazando al comulgante a situarse imaginativamente en coyunturas propicias para estimular su piedad y su devoción.

Nada de esto, por supuesto, era inusual para la época, aunque llama la atención el nivel sobresaliente y paradigmático que alcanza nuestro autor con estos artificialismos barrocos de la forma y del estilo<sup>26</sup>. Pero lo verdaderamente revelador es la teorización que Gracián lleva a cabo sobre el artificio estético en su tratado conceptista de la *Agudeza y arte de ingenio*. Habría que hacer, antes que nada, unas precisiones acerca del sentido que la voz artificio tenía a la sazón en este terreno. Hablando, por ejemplo, del genio poético de Dante decía el gran filólogo y erudito E. R. Curtius que en el poeta florentino “las técnicas artísticas se convierten en medios para intensificar la expresión. El rebuscado artificio se transforma en arte y queda absorbido por él”<sup>27</sup>. Esta concepción habitual

26. Elevando a enésima potencia el sustrato de artificialismo retórico que a la sazón era habitual, no ya en los escritores de la época, sino en el propio lenguaje de la calle. Tal es al menos la impresión que recibían los viajeros al llegar a la corte española, según se desprende de sus cartas y relaciones. El portugués Tomé Pinheiro da Veiga en su entretenidísima y reveladora *Fastiginia*, escrita a comienzos del siglo XVII, se asombraba, por ejemplo, de que las propias mujeres del pueblo “ordinariamente tienen un modo de hablar metafórico y de traslaciones, y

no vulgar ni ordinario” (1 de Julio de 1605) y siete décadas después la condesa D’Aulnoy, en la interesantísima Carta X de su *Relación del viaje de España*, afirmaba que aquí “las personas de la Corte [...] emplean ciertas comparaciones y metáforas tan abstractas que, a menos de no estar acostumbrados a oírles, pierde uno la mitad de sus conceptos”.

27. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina, op. cit.*, p. 558.

de la percepción estética, según la cual el artificio es un expediente insoslayable que en los mejores casos debe con todo quedar diluido y sublimado por el arte, no es la que tenían Gracián y su época. Para Gracián el arte no es sólo un resultado del artificio, sino que llega a convocarlo y se pone a su servicio. En el Discurso II de la *Agudeza*, hablando de los recursos retóricos y literarios, dice Gracián: “Destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección” (*A*, II, pp. 53-54). Tenemos que ponernos, por lo tanto, en esa tesitura mental del Barroco, donde lo natural, lo fluido, lo espontáneo no es la marca ni el blasón del placer estético, que más bien se encuentra en la ostentación de la técnica, en el ingenioso esfuerzo, en la ruptura de las formas comunes y establecidas<sup>28</sup>. Desde esta perspectiva antinatural y estetizante el artificio no es un baldón de la creación artística, sino la propia entraña del arte y la apelación, por añadidura, a la libertad individual del artista.

Con estos presupuestos no puede extrañarnos que Gracián fundamente su teoría estética en el artificio y en lo artificial, que es en su caso mucho más que la pura designación nominal de un estilo, pues Gracián demuestra una extraordinaria imparcialidad a la hora de ponderar tanto el estilo “asiático” o dilatado, como el “lacónico” o conciso, y tanto el “artificial” como el “natural”, siempre que tengan “alma conceptuosa” (*A*, LXI y LXII). El artificialismo estético de Gracián en la *Agudeza* deriva de raíces más hondas, y también sobrepasa su voluntad expresada en el Discurso III de dedicar el tratado no a lo que él denomina “agudeza de perspicacia” (referida directamente a lo útil y verdadero) sino a lo que llama explícitamente “agudeza de artificio” (es decir, la que afecta más al deleite y a la belleza). Por más que esa distinción no se ajuste muchas veces a los contenidos de su tratado, revela cuando menos una clara voluntad de asimilar el placer estético y el artificio que es digna, en todo caso, de tomarse en cuenta. Sin embargo, como decíamos, el artificialismo de su propuesta estilística tiene un sentido previo y de mayor alcance que ya está contenido en el Discurso II de la obra, donde se halla el germen epistemológico de toda su teoría conceptista. Allí nos habla del “sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza” y afirma sin rebozo que el concepto poético que va a presentarnos “consiste también en artificio, y el superlativo de todos”. A partir de ese instante no dejará de referirse a su poética conceptista como un “artificio

28. Incluso en el terreno propio de la Naturaleza, el espíritu barroco se siente mucho más atraído por lo maravilloso, lo prodigioso, incluso lo monstruoso, que por lo propiamente *natural*. Y lo mismo ocurre respecto a la naturaleza huma-

na: los enanos de Velázquez, la mujer barbuda de Ribera, el Polifemo de Góngora o los locos de Cervantes (don Quijote, Cardenio, Vidriera...) serían sólo algunos ejemplos.

conceptuoso” que expresa “la correlación artificiosa” entre los diversos objetos del mundo y del pensamiento. Como explica Gracián en el Discurso IV, esa correlación puede tener lugar entre esos objetos físicos o mentales, que él llama “correlatos” o entre lo que él denomina sus “adjuntos” o “adyacentes”, como son sus respectivas causas, efectos, atributos, contingencias de tiempo, modo o lugar, etc. Como se ve, con este sistema Gracián da cuenta, en definitiva, de las figuras retóricas tradicionales (metáforas, antítesis, metonimias, paradojas, retruécanos, paronomasias, etc.), pero él les adjudica nombres específicos, que son otras tantas formas de agudeza: careos, proporciones, improproporciones, ponderaciones, retorsiones, disonancias, etc.

En esta curiosa terminología -que apela a un mundo de relaciones y correspondencias- ya comienza a desvelarse la verdadera razón de ser, el verdadero secreto, del conceptismo teorizado por Gracián. Porque se trata, en último término, de un sistema poético que quiere alzarse como garante y que se revela como proyección de un modelo gnoseológico que estaba a punto de naufragar en toda Europa a esas alturas del XVII. Nos referimos al sistema analógico de pensamiento, totalmente asumido por la epistemología cristiana, un sistema que derivaba de las concepciones últimas de Platón y de Aristóteles: concebía, por un lado, la realidad del mundo material como reflejo del mundo de las ideas y establecía, por otro, la gran cadena ontológica de todos los seres, asegurando así una red analógica que vinculaba lo terreno con lo divino y lo terreno con lo terreno. Con Descartes y Bacon a la cabeza, la nueva filosofía y la nueva ciencia estaba infligiendo golpes letales a ese analogismo gnoseológico que se complacía en relacionar todos los ámbitos y los saberes, pero que ya se revelaba inhábil por completo para dar cuenta objetiva de la realidad. La razón analítica estaba sustituyendo a la razón analógica y el inventario crítico y especializado al juego infinito y universal de las relaciones.

La explosión conceptista de la España del Barroco (sin parangón en otros lugares y en otras épocas) obedece a la voluntad inconsciente de desplegar la red analógica que constituye el mundo en todo su sentido y grandiosidad, reparando sus quiebras, completando sus hiatos y arreglando sus desajustes a golpes de *artificio ingenioso*. El sistema conceptista pretendía suturar ese dramático y reciente desmembramiento que el homogéneo organicismo tradicional estaba sufriendo a manos de los implacables cirujanos de la modernidad, que habían sajado con el escalpelo de la razón analítica el logos analógico que aseguraba la unidad trascendente de todas las razones (la científica y la filosófica, la moral y la política, la natural y la teológica). Con su *Agudeza y arte de ingenio* Gracián se erige en el máximo exponente de este designio; al perseguir mediante el “artificio conceptuoso” el hallazgo de correspondencias y analogías allá donde se encuentren, descubre una profunda emoción estética indisociable de la virtud



con que, por medio de tal artificio, se consigue reencontrar la razón analógica del mundo y, en último término, la razón teológica que va con ella y que asegura la unión entre lenguaje, mundo y verdad. Cuando Gracián pondera, por ejemplo, la agudeza evangélica “Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia” (*A*, XXXI, p. 39), el hallazgo poético es inseparable del feliz sentido que canaliza la paronomasia. Gracián explica, una vez más, el procedimiento empleado tras mencionar esa perla poética de los Evangelios: “Caréase el nombre no sólo con el sujeto, sino con todas sus circunstancias, con todos sus adyacentes, hasta hallar con uno o con otro, la artificiosa correspondencia, la hermosa correlación”. La correlación entre “Pedro” y “piedra” no sólo es bella como juego fónico sino como síntoma y expresión de una verdad que sólo el artificio poético ha sido capaz de revelar.

Con la coartada poética del entendimiento ingenioso el pensamiento barroco preserva y desarrolla los presupuestos de su mundo y de su verdad a través del artificio. Podríamos sospechar que la persistencia en designar las agudezas conceptuosas con el calificativo de “artificio” ya es una prueba de que Gracián es consciente de la impostura. Pero sabemos que ello no es así necesariamente en el patrón léxico de Gracián y de la época. El propio jesuita, por otro lado, nos advierte que el analogismo conceptista no es un engaño sino que “están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas” (*A*, LXIII, p. 255), sólo es preciso que llegue el ingenio artificioso y las descubra. Pero ese afán denodado por descubrirlas, que proporciona en los mejores casos una aguda y brillante cualidad estética, era también una necesidad agónica y una rémora, y Quevedo puso el dedo en la llaga cuando afirmó que los españoles de su tiempo estaban “condenados a perpetuo concepto”<sup>29</sup>. Cuando se habla del sentido lúdico del conceptismo barroco debería también tenerse en cuenta ese secreto carácter *trágico* que vincula el conceptismo perentoriamente a un mundo y una tradición que han hecho crisis.

## V

Para la cultura estética y teológica de la España barroca el artificio era sólo un problema de índole moral (y tal vez social), pero no un escollo mental ni ideológico. Todo lo contrario. Si las artes eran las hijas del artificio, el propio Dios era, como vimos, el Artífice soberano de un cosmos bello y artificioso; la devoción

29. Francisco de Quevedo, *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, en *Obras completas en prosa*, Madrid: Aguilar, 1981 (6ª ed., 4ª reimpr.), p. 82.

religiosa se planteaba en términos de “arte”<sup>30</sup> y las propias complejidades de la teología católica se representaban como verdades de una mente aguda y artificiosa. Al referirse al misterio eucarístico de la transubstanciación, un conocido poeta religioso, José de Valdivielso, recordaba el fenómeno “del pan y del vino, / que se va y se queda / con cierto artificio”<sup>31</sup>. Pero esa comunión -nunca mejor dicho- que la España de la época mantenía con el artificio significaba en el orden epistemológico un serio obstáculo<sup>32</sup> para la renovación del pensamiento que estaba ya alumbrando la modernidad científica y filosófica en Europa.

Una de las tareas que se propuso el pensamiento renovador fue impugnar precisamente el concepto mismo de “artificio”, relacionándolo a menudo con las formas retóricas y escolásticas que impedían ese razonar “claro y distinto” que con tanta urgencia pedía Descartes. Nada que ver con la mención que, por boca de Critilo, Gracián tributa en su novela a los que él llama “varones sabios” que, al medirse con un “mundo artificioso” han de hacerlo, en consecuencia, “filosofando artificiosamente” (*C*, I, ii, p. 77). Desde la perspectiva de la depurada razón cartesiana, todo el estilo de pensamiento conceptista de la España barroca no era sino una muestra de ese caduco modelo gnoseológico que el filósofo francés denunció en toda su obra, encaminado a generar un tipo de “cuestiones artificiosamente inventadas para dejar perplejo el espíritu”<sup>33</sup>, pero sin hacerlo avanzar un ápice hacia la verdad. Francis Bacon, por su parte, que consideraba a la filosofía natural como “madre de todas las ciencias”<sup>34</sup>, tampoco asumía, como es lógico, las connotaciones contranaturalistas que llevaba consigo la noción de “artificio” y utilizaba en su lugar, y profusamente, el concepto de “industria”<sup>35</sup>

30. Así lo atestiguaban los propios títulos de muchas obras religiosas de los siglos XVI y XVII: tal vez sean las más conocidas el *Arte para servir a Dios* (1521) de Fray Alonso de Madrid y el *Arte de conocer y agrandar a Jesús* (1631) de Fray Antonio Ferrer.

31. José de Valdivielso, *Romancero espiritual*, Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1984, p. 305.

32. Empleamos a conciencia la palabra para aludir al concepto de “obstáculo epistemológico” en el sentido y en los términos en que lo hace Gaston Bachelard en su espléndida obra *La formación del espíritu científico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1982, 10a ed.).

33. René Descartes, *Reglas para la dirección del espíritu*, XIII. Y es curioso (y significativo) comprobar que, incluso cuando Descartes reclama la ayuda de la imaginación asociativa para ciertas operaciones de la razón humana, subraya que en los mejores casos “no hay necesidad de ningún artificio, porque bastan las luces naturales para percibir la verdad que ella nos descubre” (*op. cit.*, XIV). Nada, pues, de enigmas ingeniosos, de agudezas paradójicas, de asociaciones extravagantes para gozar de la verdad.

34. Francis Bacon, *Novum Organum*, Libro Primero, LXXIX.

35. Un concepto también empleado en nuestro país. La comparencia literaria más conocida del vocablo es sin duda la que aporta Cervan-

(*industry*) para referirse al esfuerzo eficaz del hombre por servir a la naturaleza con el fin de dominarla. Ya no es el arte o “artificio” quien la perfecciona, y menos aún el que fabrica “otra nueva naturaleza”, sino ella misma quien ofrece sus secretos e impone todas las condiciones. En cambio, para Gracián (y para la España de su tiempo) el “artificio” en este sentido seguirá siendo considerado como una *victoria* sobre la naturaleza. Las referencias de escritor aragonés a lo que él denominaba “artificio de Juanelo” (conocida obra de ingeniería hidráulica, realizada en el siglo XVI por Juanelo Turriano para elevar las aguas del Tajo hasta la ciudad de Toledo) pueden servirnos como ejemplo. Concebido por Gracián como una muestra sobresaliente de la llamada “agudeza de acción” en su tratado conceptista (*A*, III, p. 59), aludirá a ello en *El Criticón* con estas palabras: “...hacía subir las aguas de los ríos a dar obediencia a su poderosa maña” (*C*, I, viii, p. 174, cursiva nuestra). Nada más opuesto a esta descripción que la premisa básica de Bacon, según la cual “no se vence a la naturaleza sino obedeciéndola”<sup>36</sup>. El cotejo entre ambas citas nos da la medida de unas actitudes profundamente contradictorias: la que abre el camino hacia el progreso científico y la investigación de las leyes de la naturaleza y la que se complace en ciertos progresos como hallazgos puntuales o *felices artificios* de la “agudeza” o maña del hombre.

La noción de *artificio* no tenía lugar en el seno de la nueva epistemología, que inauguraba un modelo de conocimiento basado en la *mecánica* racional, asentada en leyes precisas e invariables y auspiciadora del método científico experimental-matemático. El artificio bello, fugaz e ingenioso cedió su puesto a la fría máquina, y el universo, la naturaleza y el mismo hombre en tanto *res extensa* se concibieron como tales. Las aún llamadas *artes mechanicae* olvidaron muy pronto el sustantivo “arte” que las vinculaba a sus orígenes y desembocaron en un nuevo concepto que designaría de modo antonomásico a toda una nueva civilización: la técnica (también, por cierto, desvinculada de su acepción original de *techné* como “arte” que tenía entre los griegos). La técnica, como el artificio, parte de realida-

tes en la Segunda Parte del *Quijote* (cap. XXI) cuando, en las bodas de Camacho, Basilio se finge herido para casarse *in extremis* con Quiteria; ante las voces de los concurrentes que califican de “milagro” su asombrosa curación, Basilio les responde: “¡No ‘milagro, milagro’, sino industria, industria!”. Aunque con mucha menor frecuencia que “artificio”, Gracián emplea el vocablo “industria” (y sus derivados “industriado” e “industrioso”) en el sentido común en la época de trabajo, esfuerzo, astucia, habilidad o diligencia (véase a este último respecto el real-

ce XXI de *El Discreto*). En algunos contextos la voz “industria” es estrictamente intercambiable con “artificio” (véase, por ejemplo, su aparición en el aforismo 123 del *Oráculo manual*), pero “artificio” tiene en Gracián (y en sus contemporáneos) un amplio espectro de connotaciones positivas (que aluden a lo artístico, lo refinado y lo maravilloso) y negativas (que llegan hasta el perverso engaño, la inanidad y la hipocresía) de las que carecía la voz “industria”.

36. Bacon, *Novum Organum*, Libro Primero, III.

des naturales para producir otras que no lo son, pero lo hace siempre a partir de reglas y determinismos. En sentido estricto, como decía Kant, se puede hablar de una técnica de la naturaleza, pero no de una técnica en la Filosofía y menos aún en la filosofía práctica, porque éstas no cuentan, como aquélla, con una causalidad mecánica y necesaria. La técnica, en efecto, no es para los ámbitos en donde el hombre se mueve en libertad: la moral, la política, las relaciones sociales, la imaginación estética o religiosa. Es decir, aquellos campos por los que Gracián y el Barroco español se interesaron de modo exclusivo, hallando en el arte y el artificio el medio más idóneo para desentrañarlos.

Han pasado los siglos y la voz “artificio” es en nuestros tiempos un concepto menor, que en los mejores casos suele remitir a un manierismo lúdico o ingenioso y en los peores a intenciones falaces, llenas de sospecha. Es bien curioso que en nuestro mundo tecnificado, donde todo -y más que nunca- (desde la alimentación hasta la medicina, desde el transporte hasta la comunicación) es artificio, éste sea un concepto tan devaluado. La razón es seguramente que su omnipresencia lo ha hecho invisible y que la ciencia, bajo otros nombres, ha dotado a esa realidad artificiosa de una supuesta e incuestionada objetividad. Pasaron los tiempos en que el artificio se veía y se nombraba, se admiraba o se denunciaba, era objeto de reflexión y de polémica. Y quizá conviene recordar que la importancia concedida en otros tiempos a ese concepto -hoy tan anacrónico- tenía la virtud de hacer al hombre mucho más consciente de su capacidad creadora con respecto a los límites o carencias de su condición, y más sensible, por otro lado, a las violencias o desarreglos que esa capacidad podía ocasionarle. Proyectándose siempre sobre el referente ideal -todavía vigente en el Renacimiento- de una pureza y espontaneidad originales, la noción barroca de “artificio”, con sus alertas morales y sus retos estéticos, configuraba un mundo más humano, o más afín, en todo caso, a las medidas naturales del hombre.

La exacerbación que Gracián confiere a ese concepto -que apunta a la fibra más sensible del Barroco- sugiere una pérdida irreparable: la de la utopía naturalista de la Edad de Oro; pero también afirma que el ser humano, mediante los logros o corrupciones del artificio, puede salvarse o condenarse y sigue siendo, en definitiva, el dueño absoluto de su destino. La persistencia de Gracián y del Barroco a seguir viendo artificios donde otros ya veían líneas maestras del Estado, métodos geométricos de la razón y leyes inmutables de la técnica<sup>37</sup> no era, desde luego, una vía

37. Resulta muy revelador el desplazamiento ético y estético que Gracián y el Barroco llevan a cabo sobre los descubrimientos *técnicos* y *científicos* de la época. Así por ejemplo, las

investigaciones anatómicas de Vesalio le sirven a Gracián para elaborar la crisis I, ix de *El Crítico*, que lleva por título significativo “Moral anatomía del hombre”; el telescopio le sugiere

adecuada para el progreso filosófico y científico de Occidente, pero sí una apuesta por mantener, hasta donde fuera posible hacerlo, el tradicional sentido de libertad y responsabilidad que la cultura humanística nos confería.

una esperable reflexión moral sobre este artilugio, al afirmar, por boca de uno de los guías de su novela, que “el antojo de Galileo” no es nada comparado con los que él les ofrece a Andrenio y Critilo, para que los coloquen “en los ojos del alma, en los interiores” (C, III, x, p. 745); la pólvora, a partir de la cual los científicos veían un invento crucial para la investigación de las leyes mecánicas (Galileo mismo afirmaba que era el asunto de los proyectiles el que le había llevado a estudiar la caída gravitatoria de los cuerpos) era tenida por Gracián como invención “sacrílega” y “execrable”, mediante la cual “un gallina

haze tiro a un león y al más valiente el cobarde” (C, II, viii, p. 442); la teoría heliocéntrica de Copérnico no es para Gracián más que un ejemplo extravagante de “agudeza paradoja” (A, XXIII, p. 236) y le sirve en la crisis III, viii de *El Criticón* para apuntalar uno de los tópicos más recurrentes en la novela: el del ‘mundo al revés’; etc. Todos estos descubrimientos no son, pues, más que *artifícios* mentales o materiales que Gracián rentabiliza literariamente para analizar lo que en verdad le importa: el comportamiento ético del ser humano.