

El sujeto graciano o la doctrina de los señores

JOSÉ DIONISIO ESPEJO PAREDES
Universidad de Murcia

Resumen: Hay un concepto de sujeto en Gracián. Se diferencia del abstracto sujeto racional de Descartes, derivado de Maquiavelo y Castiglione, está cerca de la idea de individuo de Hobbes. Asumido en la Ilustración, el discurso de Gracián pasa de Capmany a Ortega y fundamenta la alternativa liberal frente al discurso igualitario ilustrado. Tres son los atributos de este personaje representativo graciano: el genio, el ingenio, y el gusto «exquisito». Todas son disposiciones naturales, se desarrollan como el paso previo al reconocimiento de la gracia en el sujeto. El gusto es otro de los atributos que fundamentan a este individuo graciano. Así se crean las diferencias entre el individuo excepcional y la masa.

Palabras clave: Gracia, genio, gusto, sujeto, Gracián

The Gracián's subject or the doctrine of the lords

Abstract: There is a concept of subject in Gracián. It differs from the abstract rational subject of Descartes, derived from Machiavelli and Castiglione, it is close to Hobbes' idea of the individual. Assumed in the Enlightenment, Gracián's discourse passes from Capmany to Ortega and is fundamental to the liberal alternative to the illustrated egalitarian discourse. There are three attributes of this representative character of Graciano: genius, ingenuity, and «exquisite» taste. They are all natural dispositions, they develop as the previous step to the recognition of grace in the subject. Taste is another of the attributes that underlie this Graciano individual. Thus the differences between the exceptional individual and the mass are created.

Keywords: Gracia, genio, taste, subject, Gracián

I. PREMISA

La obra de Baltasar Gracián define los rasgos del héroe moderno, una forma de individualidad que, aunque parte de esquemas tradicionales, crea un nuevo arquetipo social. Esa figura secularizada del *único* ha llegado a constituirse en paradigma frente a una masa, su público, para la que actúa en el moderno teatro social. La subjetividad burguesa se ha constituido desde dos postulados opuestos; es como si se hubieran cruzado las exigencias socráticas de una *areté* universal que se descubre en las interioridades frente a una forma sofista de entender la «excelencia» que se construye en sociedad y se confirma por el reconocimiento de los demás. Si el sujeto burgués debe mucho a la especulación cartesiana en su dimensión metafísica, inaugurando una manera que Kant llama *giro copernicano*, según un movimiento que va desde dentro hacia afuera, no menos importante es la reflexión de Gracián, que dota a la conciencia de un significado escénico y define al sujeto desde un movimiento que va desde fuera hacia adentro. Frente a la abstracción subjetiva, aparece un sujeto socialmente definido¹. Su intimidad se define por sus relaciones externas, el sujeto pensado por Gracián es un hombre cuyos atributos son reconocidos y valorados por sus contemporáneos. En esa interacción con el objeto, el sujeto graciano busca desarrollar los atributos de su individualidad, y esta es la de lo excepcional. Entre lo adquirido y lo natural, Gracián prefiere considerar a este nuevo sujeto desde la perspectiva de sus atributos naturales. Es una perfecta filosofía política pensada para legitimar la autoridad del príncipe, gobernante desde el nacimiento, un estatus no electivo, no aprendido.

Aunque se reconoce que la virtud se alcanza en sociedad y, lo que es más importante, solo es percibida por los otros, que hacen de la virtud un atributo del personaje excepcional, sin embargo, a este se le atribuyen características que no son adquiridas, sino que forman parte de la naturaleza *única* de ese individuo. Vamos a identificar dos rasgos característicos del individuo, según como es tratado en los textos de Gracián; se trata del gusto y el genio.

¹ Desde la tradición psicoanalítica y dialéctica, Butler recuerda la constitución de una subjetividad cartesiana, entendida como una forma de desdoblamiento escénico barroco entre imagen mental y cuerpo: «These substances are presented as a development or integration of a preceding Baroque theatricality in which the reality of the spectator and that of the spectacle are irrevocably at odds. In other words, the Cartesian mind/body duality is the consequence of a previous relation of interiority and exteriority in which the two are separated, but can communicate through “holes”» (Butler, 2012:8).



Estos elementos que constituyen la naturaleza del sujeto van a convertirse en atributos del personaje excepcional, el *elegido*. El iusnaturalismo moderno influye sin duda en Gracián, el *nomos* de su individuo está arraigado en la *polis*, en cuanto que la funda, pero procede de la naturaleza (*physis*). Desde aquí se piensa una nueva política; el *elegido* ahora no está señalado por lo alto, sino que los rasgos que lo caracterizan están en su *naturaleza*, son empíricamente perceptibles. Frente a la revelación teológica medieval que escondía bajo el misterio de la Gracia el carácter del elegido, ahora ese privilegio es percibido por todos, está ahí desde el nacimiento en forma de atributo excepcional. El señor lo es de forma natural por su genio y su gusto.

Hacia la ventana del presente, la obra de Gracián nos lanza rayos de luz, fundamentales para comprender las paradojas contemporáneas. *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer pasó desde Homero a Sade, y de ahí a Nietzsche, evidenciando las contradicciones de nuestra era. Esa compleja mirada dialéctica regresa al Barroco, bajo la perspectiva de Walter Benjamin, para darnos las claves de nuestra modernidad frustrada en lo ético. El análisis de la obra de Gracián contribuye, desde la mirada frankfurtiana, a esclarecer las contradicciones de un proyecto emancipatorio universal que esconde las figuras del liderazgo que harán imposible a perpetuidad la premisa ilustrada de la igualdad. El héroe graciano ha sido fetichizado en beneficio de una estructura sociopolítica que necesitaba de esta figura para legitimar su nuevo orden jerárquico; la cultura entera es el territorio sobre el que se construye un enorme complejo de dominación de una población transformada en espectadores del gran *theatrum mundi*.

Hemos perdido el rumbo de nuestro proyecto emancipatorio, es la contradictoria dialéctica ilustrada, y el extravío viene de una forma de dualismo aplicado al discurso, un lenguaje escindido entre forma y contenido, posición que supone una negación u ocultamiento de la retórica. Es algo así como un olvido de la apariencia, no del ser como decía Heidegger, un tratamiento de lo discursivo desde el punto de vista de los contenidos, de los derechos, y hemos marginado las formas, los contextos, los procedimientos. Gracián nos enseña a centrarnos en las formas y en los protocolos bajo los que se comunican los discursos, no se trata de mensajes sino de medios²; ahí es donde está

² Es lo que reivindica dos siglos después McLuhan, y que el mismo Chomsky evidencia en sus estudios político-lingüísticos.



el verdadero movimiento histórico y no en los contenidos. Cuando descubrimos que un determinado proyecto alcanza todas las condiciones jurídicas y su más perfecta plasmación política, pero sin embargo no se materializa, cuando se queda en el nivel de la voluntad y no en el de la praxis, es porque algo está mal planteado. Pero también puede suceder que su acontecer no transcurra en el ámbito de esa dualidad, de mensajes ajenos al medio, puede suceder que seamos incapaces de percibir los contextos de producción discursiva, su escenificación, la aparición de nuevos personajes representativos. Cualquier programa se concreta en un determinado protocolo espectacular donde se revela su verdadero sentido, la representación es la verdadera acción. La intención queda suspendida en el cielo de la voluntad mientras los protagonistas utilizan los discursos para alcanzar sus metas espectaculares en el ruedo social.

II. LOS ACTORES

La sociedad es el escenario en el que se desarrollan las facultades del sujeto. Este sujeto debe asumir su carácter escénico, y su rol en la *polis*. Todo resulta más claro si conectamos a Gracián y a Hobbes. Así, este individuo graciano es el *actor*, al que hace referencia Hobbes en *Leviathan*, el que *representa* al autor que son las gentes del pueblo (Hobbes, 1995: 141). La posición del *actor* y del *autor* son diferentes, esa distancia es decisiva, aunque no se enuncia explícitamente en Hobbes, lo más importante en este punto es identificar los rasgos del *actor*. Debemos recurrir para ello a Gracián. El *contrato* es una forma del *gran teatro del mundo*, a este se refiere Gracián en *El Criticón*, es su lógica interna. Y de la misma manera que hay unos actores y unos autores del contrato, en la sociedad hay unos *personajes representativos* o protagonistas, es decir, los actores, y unos *espectadores* que son lo que llama Hobbes *autores*, cuyos derechos quedan enajenados por el contrato en favor de los actores. La diferencia, especialmente la distancia, que los separa es capital. Esa distancia se establece en el espacio que ocupan, en la forma de vestir, en las costumbres, en los gustos, en la educación. Pero no solo eso, junto a la distancia, se añade la forma de relacionarse entre ambos segmentos sociales y... teatrales. Los actores son los arquetipos donde se reflejan los espectadores. Una vez establecido el lugar propio de cada elemento, la clasificación social, que llegará a ser tan rígida como la separación social estamental. Se impone



una disciplina para cada segmento, estamento o clase, y especialmente para aquellos que actúan como representantes de las multitudes, porque solo ellos son propiamente individuos, y sobre ellos cae el cuerpo doctrinario que va a definir sus rasgos.

Junto a esa disciplina del moderno príncipe, ahora se trata de saber qué papel desempeña este nuevo sujeto representativo en la constitución de esa moderna sociedad de los intercambios de realidades virtuales y mundos o mercancías simbólicas. Nos referimos a una sociedad cuya estructura política se empieza a adaptar al nuevo principio económico, y por esa razón la legitimidad mítica de la autoridad institucional es sustituida por las nuevas reglas del mercado. Es la democratización la que convierte virtualmente a *todos* en responsables políticos del Estado, lo que Hobbes llama los *autores* del *Contrato*, y cuyo principio de actuación o criterio de decisión, según la moderna mitología, está basado en el éxito o en la riqueza adquiridos. De este modo del conjunto se destacan unos pocos. De ahí, de ese conjunto social, es de donde se destacan los *afortunados*, los actores que se constituyen en personajes representativos. En medio de este gran terremoto sociopolítico los consejos de Gracián constituyen un referente para consolidar un principio de autoridad estable.

III. GUSTO RELEVANTE PARA UNA EXCELENCIA HEROICA

Cuanto mayor estatura tiene el ídolo, más disimulados son los ocultos andamiajes y la retórica que lo sostienen. Por eso es tan importante la plena convicción del protagonista respecto a sus atributos y la imagen que de él tiene su espectador, esa es su *aura*³. Probablemente uno de los primeros pensadores que han definido el perfil del personaje representativo, construyendo un discurso sobre *la distinción* y su consideración social, es el pensador jesuita español Baltasar Gracián. Tanto *El héroe* (1639) como *El discreto* (1646) constituyen dos polos de una misma preocupación: definir las condiciones a las que deben ajustarse los personajes representativos, su ética y su estética. Los textos se plantean como una guía para conducirse a aquellos que tienen la condición de elegidos, los agraciados. Si el primero, el *héroe*, se refiere al personaje representativo en la po-

³ Aquí tratamos el concepto de *aura* tal y como aparece en Benjamin (1982), aunque, en este caso, no referido al objeto artístico sino al sujeto.



lítica, el segundo, el *discreto*, se refiere al representativo en el saber. Muchos pensadores se han sentido fascinados por esta filosofía de la *gracia* que se encuentra, según esta tradición jesuítica, en unos pocos elegidos; el romanticismo alemán de corte utópico, pero también el liberalismo francés o británico absolutamente pragmático, han leído con admiración las páginas de nuestro insigne pensador aragonés. La particularidad de la escritura de Gracián es que se lee como la confesión de un verdadero individuo excepcional que vive la gracia sobre la que escribe, a la vez que hace participe al lector de esa fortuna: «¡Oh varón cándido de la fama! Tú, que aspiras A la Grandeza, alerta al primor. Todos te conozcan, ninguno te abarque; con esta treta, lo moderado parecerá mucho, Y lo mucho infinito, Y lo infinito más» (Gracián 1969:10).

El estilo de Gracián contagia al lector la sensación de protagonista, su oratoria concede al interlocutor el carácter de *actor*, y no de mero espectador, su lector es el héroe, le otorga la ilusión de participar de la *gracia*, verdadero fundamento *aurático* de este fetichismo político. El primer consejo se dirige precisamente a consolidar ese carácter de protagonista por el que el interlocutor, aspirante a heroico, debe hacerse visible a todos, como treta donde cada acto o cada discurso se amplifica hasta lo más de *lo infinito*. La fama necesita espectadores, la grandeza no depende solo de la objetividad de lo realizado, sino de la amplificación que se alcanza en la exposición pública de ello. Este es el postulado inicial de toda la argumentación posterior. Ese descubrimiento de la Gracia es el acto fundante de la subjetividad graciana⁴. Solo ella proporciona individualidad a la criatura, que de esta manera se destaca del conjunto indiferenciado. Es el procedimiento de este auto-reconocimiento, que precede toda exposición pública, el mecanismo por el que se constituye el sujeto, casi como una revelación inmanente del genio⁵. Se trata de destacar dos virtudes que se corresponden con dos facultades (juicio e ingenio); unidas ambas, nos encontramos con el *gusto*. El representativo, el héroe graciano, va a poner en marcha el *juicio*, vinculado al entendimiento, cuya virtud es la prudencia, y el *ingenio*, que sumado al entendimiento lo multiplica gracias a la *agudeza*:

⁴ La fundamentación agustiniana de Gracián es evidente en este punto, pero en esta época la referencia explícita a San Agustín era sospechosa, ya que suponía vincularse al jansenismo, que era una vía hacia el protestantismo.

⁵ La Gracia y el Genio estarán estrechamente vinculadas en Gracián. El Elegido es así tratado desde la perspectiva de su dotación natural, genio, sin necesidad de hacer referencia a la fuente de su genio que es la Gracia divina.



Grandes partes se desean para un gran todo, Y grandes prendas para la máquina de un héroe. Gradúan en primer lugar los apasionados al entendimiento como origen de toda grandeza...Adecuase esta capital prenda de otras dos: fondo de juicio y elevación de ingenio, que forman un prodigio si se juntan...entre la sindéresis y la agudeza...Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza, cuya enmienda y cuya medianía debe preferirse; es pleito ante el tribunal del gusto. (Gracián 1969:13)

Nos recuerda Gracián que los *apasionados* que son verdaderamente heroicos no se resisten al dominio del *entendimiento*, más bien al contrario, en alianza con él, hacen que este se convierta en *ingenio*, único camino para descubrir al verdadero *genio*. El héroe en el *Primor IV* trata del *Corazón de Rey*, el *estómago de la fortuna*, distinguiéndolo del *entendimiento*:

¿Qué importa que el entendimiento se adelante si el corazón se queda? [...] Es el corazón el estómago de la fortuna, que digiere con igual valor sus extremos. Un gran buche no se embarga con grandes bocados, no se estraga fácilmente con la afectación, ni se aceda con la ingratitud. Es hambre de gigante el hartazgo de un enano. (Gracián 1969: 15)

Precisamente después de esta alusión al estómago, delicado, como metáfora del corazón, es cuando aparece el *Gusto relevante* (*Primor V*). En primer lugar, introduce una distinción: «Hay cultura de gusto, así como de ingenio. Entrambos relevantes son hermanos de un vientre, hijos de la capacidad, heredados por igual de la excelencia» (Gracián 1969: 15). Es decir, tanto el gusto como el *ingenio* se cultivan; sin embargo, eso no significa que sea adquirido, más bien al contrario, tanto el *gusto* como el *ingenio* constituyen una disposición natural, una capacidad que, por si fuera poco, es heredada. Este discurso nos abre camino hacia una metafísica de la Gracia. Gracián continúa con la metáfora del vientre, aquella en la que nos encontrábamos al corazón. El gusto es algo vinculado al ingenio más que al entendimiento, corazón y vientre están ahora frente a cabeza. El gusto es por tanto una metáfora cercana al paladar y por supuesto a la cocina. Nunca antes la estética, el gusto, estuvo tan cerca de su origen culinario.

Pero todos los gustos no son iguales, precisamente este texto de Gracián nos pone frente a un concepto, el de gusto, que constituye un criterio clasificatorio de los hombres y al mismo tiempo contribuye a construir el fetiche del personaje representativo:



Hay perfecciones soles y hay perfecciones luces. Galantea el águila al sol, pierdes en él el helado gusanillo por la luz de un candil, y tómasese la altura a un caudal por la elevación del gusto. Es algo tenerlo bueno, es mucho tenerlo relevante. Péganse los gustos con la comunicación, y es suerte topar con quien lo tiene superlativo. (Gracián 1969: 16)

Hay diferentes hombres en función de sus diferentes gustos, está el buen gusto, el gusto relevante, y el gusto superlativo que *es suerte* verdaderamente excepcional. Gracián elabora la pirámide del gusto que organiza auraticamente a los hombres y a su capacidad comunicativa. Es precisamente esta afirmación de la vinculación entre gusto y comunicación la que nos pone en la pista del *ingenio* del hombre de gusto y de su capacidad dirigente. Es el *águila* de la que tantas veces oiremos hablar, a propósito de la grandeza de esos pocos hombres capaces de dirigir a los pequeños gusanillos incapaces de *galantear* al sol. De modo que están los felices y los infelices, que son los a-graciados y los des-graciados:

Tienen muchos por felicidad (de prestado será) gozar de lo que apetecen, condenando a infelices los demás; pero desquítanse estos de los mismos filos, con que es de ver la mitad del mundo riéndose de la otra, con más o menos necesidad. Es calidad de gusto crítico, un paladar difícil de satisfacerse; los más valientes objetos le temen y las más seguras perfecciones le tiemblan. (Gracián 1969: 17)

Esos escogidos hombres de gusto son críticos, no aceptan de buen grado cualquier cosa, su satisfacción es rara porque su gusto es exquisito; no es infeliz el que no aplaude cualquier cosa, sino el que se siente satisfecho por cualquier cosa:

Es la estimación preciosísima y de discretos el regatearla; toda escasez de moneda de aplauso es hidalga; y al contrario, desperdicios de estima merecen castigo de desprecio. La admiración es comúnmente sobreescrito de la ignorancia; no nace tanto de la perfección de los objetos cuanto de la imperfección de los conceptos. Son únicas las perfecciones de primera magnitud; sea pues raro el aprecio. (Gracián 1969: 17)

El que se admira o entusiasma fácilmente tan solo demuestra ignorancia o *imperfección de los conceptos*. El gusto es una facultad del sujeto, no depende de los objetos, a través del gusto se pone en evidencia la constitución del su-



jeto. La consideración de un gusto excelente debe seleccionar lo que es digno de admiración de lo que no lo es. Estas consideraciones nos ponen frente a un tribunal hasta ahora desconocido, el del gusto, y el de un tipo de gusto distinguido. Para no mostrar la propia ignorancia hay que desarrollar un gusto crítico. Dice Gracián a propósito de Felipe II: «[...] un gusto hecho siempre a milagros de naturaleza y arte no se pica así vulgarmente» (Gracián 1969: 18). Por el gusto los representativos, todavía llamados nobles, reconocen a otros representativos, por el gusto se tiene la nobleza del excelente, incluso si se es burgués. La Estética es ese saber que nos va a poner en disposición de *juzgar* lo que es digno de gusto de aquello que no lo es. Pero, también nos va a poner en disposición de distinguir entre los que son verdaderos *héroes* de los que no lo son, cual criterio objetivo para identificar a los personajes representativos de los que no lo son, o son meros espectadores. Por tanto, no se trata solo del estómago, de corazón o de gusto, sino, también, del entendimiento. Y ese factor es el que diferencia el gusto inteligente del que no lo es. Es el gusto que hay en el saber⁶, ese gusto que convierte a un hombre en «integérrimo censor de lo que vale» (Gracián 1969: 19). El sabio y el culto deben constituir el canon que se constituya en paradigma del gusto para los demás, para que «merezca cada cosa la estimación por sí, no por sobornos del gusto». El gusto no es una mera apreciación subjetiva; el concepto bajo el que se evalúa y califica el valor de algo es objetivo y hace honor a *la cosa en sí* por ella misma. *Sobornos del gusto* son interferencias calificadoras que se saltan la objetividad de ese tribunal del verdadero y excelente gusto; por eso, «solo un gran conocimiento, favorecido de una gran práctica, llega a saber los precios de las perfecciones» (Gracián 1969,19). Ese gusto autorregulado por la inteligencia, autónomo, no es el gusto del vulgo, que carece de inteligencia y que es heterónimo, sujeto a la moda que depende del gusto de los señores.

Con perfecta coherencia lógica, el *Primor VI*, que nos permite comprender lo que son los primores, nos habla de la *eminencia de lo mejor*, es decir Gracián nos quiere presentar eso que despierta el aplauso del *gusto superlativo*, que obviamente tiene como modelo a Dios: «Abarcar toda perfección sólo se concede al primer ser, que, por no recibirlo de otro, no sufre limitaciones». En Dios están todas las perfecciones que deben ser objeto de gusto, en él el gusto es superlativo, ya que él mismo es la suma de todas las perfecciones.

⁶ También hay gusto en las armas y, respecto a Hernando Álvarez de Toledo, recoge la queja de no haber tenido «ejércitos delante donde la victoria fuera triunfo de la destreza no del poder».

No cabe duda de que la mentalidad monoteísta ha contribuido a consolidar este pensamiento por el que el *único* se destaca por encima de los muchos. Pero aún más, la idea del Hijo predilecto, el Elegido, es la que prefigura toda la doctrina heroica de Gracián. Hay una cierta concepción de la mimesis por la que el hombre, el *elegido*, se acerca al Padre. Entre los hombres, que carecen de verdaderas perfecciones, es principal solo aquel hombre que se rodea de las perfecciones y que las sabe valorar: «De las prendas unas las da el cielo, otras, libra la industria». Saber disfrutar de la naturaleza y el arte es lo que hace que el hombre se acerque a la divinidad. Y solo unos pocos están capacitados para la verdadera experiencia estética. La multiplicación de la industria artística, durante el periodo clásico, es manifestación de esa distinción que las perfecciones artísticas conferían a los que las poseían y eran capaces de disfrutarlas. El arte se convertía así en el espejo de la divinidad.

IV. MARCOS SOCIALES DEL GUSTO

La obra de Gracián dirigió los derroteros de la especulación antropológica ilustrada, pero muy especialmente del Romanticismo. Todos los alegatos a un pensamiento práctico, o a una filosofía de la acción y no de la intención o de la voluntad, deben citarse con Gracián. La estética del siglo XVIII aparece habitualmente vinculada al problema del gusto, una categoría que centra el discurso artístico en el sujeto receptor, como si la estética abriera la puerta al público y sus particulares experiencias, verdadero centro de la especulación moderna. Pero esa multiplicación de formas de experimentación artística, aquello que lleva a ese *sobre gustos no hay nada escrito*, iba contra lo que Kant escribiera en su monumental *Crítica del juicio*, pues allí el gusto era la expresión de una subjetividad desinteresada y por eso universal, contrapuesto al *common sense* por el que gusto era sinónimo de una apetencia particular. No era la única controversia acerca del gusto, la importancia del *interés* iba a centrar el debate. Y eso nos llevaba directamente a una forma de subjetividad abierta o cerrada, universal o particular.

Parece que el problema se centraba en la dirección del gusto hacia su objeto, pero interesó especialmente el asunto del origen y procedencia del gusto. Revisando los textos fundamentales de la primera mitad del siglo XVIII,



el concepto de gusto aparece solapado al sistema de la sensibilidad de los hombres, y su capacidad de discernir intelectualmente lo denominado como bello. Pero lo que llama más la atención es que el asunto parece oscilar entre una consideración acerca del origen del gusto de tipo innatista y otra social. En la mayor parte de los casos aparece como una forma de diferenciar a los individuos, estableciendo unos criterios clasificatorios nuevos. Así, el gusto se añadía a las antiguas consideraciones nobiliarias de rango y a las modernas basadas en la riqueza. Parecía evidente que el gusto era expresión de una motivación y de un interés. El gusto, aunque a veces se cultiva, necesita de unas condiciones naturales que no todos los hombres y mujeres poseen, ahí está su valor clasificatorio. Interesado o desinteresado, natural o adquirido, el gusto se convirtió en el asunto sobre el que se multiplicaban los escritos.

El concepto de *goût* desarrollado por el clasicismo francés tiene como origen la definición propuesta por Gracián en *Oráculo manual o El arte de la prudencia*. El interés que despierta el texto de Gracián probablemente se deba al minucioso y detallado tratamiento de la actitud del sujeto privilegiado, excepcional, heroico. Una minuciosa caracterización que deja claro que lo que identifica a un personaje notable es su *buen gusto*. Pocas veces hemos visto tan clara la forma en la que la voluntad de poder aparece estrechamente vinculada al gusto y al saber. No se trata de que el saber o el buen gusto otorgue el poder, pero sí su legitimidad, su reconocimiento, su autoridad. El poderoso justifica por su naturaleza inteligente, ingeniosa y apasionada, las razones de su principalidad. Esta actitud está en el origen del gran mecenazgo renacentista, que es, a su vez, la primera forma de los Salones ilustrados parisinos⁷. Gracián se expresa así:

15: tener inteligencias auxiliares. Es una suerte de los poderosos acompañarse de hombres de gran entendimiento...Es una singular grandeza servirse de sabios...es mucho mejor otro tipo de dominio: transformar, por arte, en nuestros servidores a los que la naturaleza hizo superiores en inteligencia. Hay mucho que saber y la vida es corta, y no se vive si no se sabe...Pero el que no pudiera alcanzar a tener sabiduría en servidumbre, que la alcance en amistad (Gracián 1993: 9).

⁷ Salvando las diferencias entre las Cortes italianas y los Salones franceses, encontramos una continuidad que es la misma que hay entre el noble dirigente político y el burgués dirigente económico de un país. Es interesante descubrir como la figura propuesta por Gracián sirve tanto al paradigma político del Antiguo Régimen, como al nuevo modelo económico-político de la sociedad burguesa.

El léxico de Gracián no evita los términos más específicos como *servirse*, *servidores*, *servidumbre*, *dominio* o *superiores*. Uno de los primeros consejos que da al señor es que hay que *servirse* del sabio y el saber, pues vivir es saber. De nuevo se señala esta estrecha conexión entre el saber y el poder, donde se va a poner al saber en una actitud de servidumbre respecto al poder cuando en realidad es el saber el que da legitimidad al poder⁸. En la era del libro un poderoso no puede ser ignorante. Aunque resulte paradójico, el señor basa su poder en sus siervos, los que saben, y ha de *saber* hacerlo. Su saber es su poder.

Más adelante aparece nuevamente esta relación: los señores deben tener una virtud fundamental que es lograr la *gran victoria*, y eso gracias a la persuasión. Un señor sabe *ganar los corazones*, ese es el arte que promete Gracián a sus discípulos, un arte que conocemos como arte retórico, y que tiene a la praxis, y no a la teoría, como principio:

122 Señorío al hablar y al actuar. Con él uno se hace sitio en todas partes y gana respeto de antemano. Influye en todo: en conversar, en hablar en público, hasta en caminar y mirar, en la voluntad. Es una gran victoria ganar los corazones. El señorío no nace de la necia osadía ni de la enfadosa lentitud. Sí está en la digna autoridad de un carácter superior y en sus méritos. (Gracián 1993: 71)

Ese objetivo no se logra con *conquistas*, de nada sirven los *castigos*, el arte propio del señor es este, la suya es la lógica de la persuasión, y su actividad, tras esa lógica, busca resultados concretos. Su disposición y su discurso se dirige al dominio sutil de las emociones, está en el *carácter* no en la *osadía* y, como vimos anteriormente, en el *ingenio*. Las artes deben proporcionarle esa técnica, la música la desarrolla a través de la *teoría de los afectos*. Ahí está su dominio. Por eso es tan importante diferenciarse del vulgo, Gracián lo repite insistentemente, aparecen como sinónimos términos como *vulgar*, *popular*, *popularidad*, *necedad*, *ignorantes* y *vulgo*:

28. No ser vulgar en nada. No serlo en el gusto. ¡Que gran sabio a quien no le agradasen a muchos! Los hartazgos de aplauso popular no satisfacen a los discretos. Algunos son como camaleones de la popularidad de tal

⁸ Desde Platón esta relación autoridad-saber es fundamental. Aquí queda claro que ese nexo es estratégico, pero en el sentido de que el sabio sirva al poderoso, de que el poderoso sepa que su genio y su gusto están por encima de sus siervos, incluidos los sabios.



manera que su placer no está en las suavísimas brisas de Apolo sino en el aliento vulgar. Tampoco ser vulgar en el entendimiento. No se debe disfrutar con los milagros del vulgo pues son simplemente “espanta ignorantes”: el vulgo admira la necedad común y rechaza el consejo excelente. (Gracián 1993: 16-7)

Si prestamos atención a las categorías empleadas nos encontramos con una peculiar evocación de la diferencia plotiniana entre el *Uno* y lo *Múltiple*. En el texto hay una contraposición entre dos categorías de hombres, la primera categoría son los “muchos”, se refiere en primer lugar a la cantidad de este conjunto, la calificación de esas multitudes, el pueblo, es la de necedad e ignorancia. Hay un tratamiento despreciativo, de un colectivo que es incapaz de apreciar lo excelente. Contra esta figura nombrada como multitudinaria está el *gran sabio*, el *discreto*, el *consejo excelente*; se trata de una caracterización donde desaparece la categoría plural, es *uno*, lo que significa *único*. El *Discreto* es único, y hay un rasgo distintivo de su radical singularidad, el gusto. Este parágrafo se centra en ese carácter exclusivo del buen gusto. Se trata de un gusto que se diferencia de otras formas inferiores de gusto.

65. Un gusto excelente. Se puede cultivar, igual que la inteligencia. La excelente comprensión de las cosas refina el deseo y después aumenta el placer de poseerlas. Se reconoce una capacidad elevada para satisfacer una gran capacidad. Así como los grandes bocados son para grandes paladares, las materias sublimes son para los sublimes caracteres. Las mayores materias temen a este gusto y las más seguras perfecciones desconfían. Como son pocas las de primera magnitud, será sobresaliente el aprecio. Los gustos se pegan con el trato y se heredan con la continuidad: es una gran suerte tratar con quien lo tiene todo en su punto. Pero no se debe hacer hábito del desagrado de todo, pues es una necia exageración, mas odiosa por ostentación que por exceso. Algunos quisieran que Dios creara otro mundo y otras perfecciones para satisfacer su extravagante fantasía. (Gracián 1993: 38-9)

Al leer que un *gusto excelente* se puede cultivar podemos inclinarnos a creer que el gusto se educa, eso nos haría a todos potencialmente iguales, pero en realidad, lo que quiere decir no es tanto que podamos tener un gusto que, de forma natural no tenemos, sino que podemos hacer sociable nuestro gusto cuando es excelente. El cultivo del gusto consiste en hacerlo compatible con el *trato*, debemos cuidarnos de la *extravagante fantasía*, la *necia exageración* en

el gusto. El gusto nos debe acercar a los demás, no lo contrario. Y nos debe acercar porque solo con ese contacto destaca la capacidad elevada, la distinción, de aquel que posee un gusto exquisito frente a esa mayoría que lo tiene vulgar. Gracián nos recuerda que con el gusto entramos en un orden determinado, una jerarquía social, en la que tenemos que estar por encima pero no apartados ni sometidos a la tiranía de la moda.

V. LA RECEPCIÓN ILUSTRADA Y SUS IMPLICACIONES

Hand-Orakel und Kunst der Klugheit publicado en 1647 es la traducción alemana del *Oráculo manual* graciano (Borinski, 1884). Fue un texto fundamental del programa para la educación de la nobleza cortesana de Christian Tomasius (Thomasius, 1894) que publica un importante texto sobre Gracián en 1687 (Versteegen, 2015: 184). La importancia del buen gusto se basa en su carácter de facultad superior del sujeto, gracias a ella el sujeto puede distinguir entre el bien y el mal, distinguir entre sentido, afectos, y estados del intelecto o de la voluntad (Hidalgo Serna, 1989: 44). El origen del gusto está en la naturaleza del hombre, pero Gracián se esfuerza por trazar un itinerario a través del cual este es perfeccionado, como una amplificación o un descubrimiento de las dotes naturales. El buen gusto se convierte en el icono social del clasicismo. Así aparece en Addison (1712) el concepto de *gusto* tal y como aparece en *El héroe*, donde plantea que la literatura y en especial los autores clásicos son una forma de *mejoramiento* de este *gusto exquisito*, y así, graciosamente, llega hasta Hume que pretende definir una verdadera *norma del gusto* (1757). De esta manera, la cultura se convertirá en herramienta básica de desarrollo del gusto y, al mismo tiempo, esta idea permite que surja una importante *industria cultural*. Lo fetichizado no es el gusto en sí, sino el sujeto mismo, en tanto que dispone de esa capacidad. No solo debemos contar con una auralización de la acción o de la obra artística, sino que esta dimensión aurática se extiende al sujeto mismo. De manera que al mismo tiempo que la cultura se nos muestra como un *fetiché*, en los términos que da Marx al *fetichismo de la mercancía* en su Libro I de *El Capital*, también el sujeto *heroico*, ese que posee el *buen gusto*, es así mismo fetichizado, convertido en el verdadero y único líder, anticipando así, en la sociedad burguesa, la deriva totalitaria o la regresión al orden pre-burgués.



Pero la influencia de Gracián la encontramos también en Italia. En la *Prefazione* que Bernardo Trevisano hace al libro de Muratori: *Delle riflessioni sopra il Buon Gusto*, (publicado en 1708 y posteriormente reeditado en varias ocasiones) el *buen gusto* es una cierta forma de sentir, un sentimiento que se somete a la autoridad de la razón. El debate es ahora el de la oposición dialéctica entre pasión y razón, asunto central en el clasicismo. El gusto dependería así de la razón para Trevisano, y para Muratori (1723), y así lo concibe también Kant en la *Critica del Juicio*, por lo que es universalizable. Siendo subjetivo es también, gracias a esa racionalidad del gusto, objetivo. Eso significa que cada cual no tiene su propio gusto, sino que hay *un* buen gusto, y hay *un* mal gusto, donde el *un* de uno, único, es decisivo. Y esa singularidad del gusto es la autoridad, el verdadero tribunal bajo el que se concibe el sujeto graciano. Para Muratori *buen gusto* es algo que debe tener el poeta (su autoridad), a la hora de conocer los principios fundamentales de la creación poética. También es una disposición que platónicamente pone al sujeto en condiciones de diferenciar entre lo que es bello y lo que es bueno.

También Muratori somete al gusto al *tribunal del ingenio*, lo heroico graciano, concepto muy difundido en la época por las diversas interpretaciones de Gracián. La preeminencia del gusto en el aragonés es otra manera de destacar el elemento práctico frente al sujeto racional cartesiano-kantiano. Pero la filosofía, en pugna con la retórica, va a intentar borrar esa jerarquía graciana que parece invertir el platonismo. Dice Gracián: «hay una cultura del gusto como hay otra del ingenio». Ambas son diferentes, se mueven en espacios diferentes, uno es el de lo concreto, el otro es el de lo universal. Aunque el gusto no se pueda someter al universal racional, parece evidente que, desde la tradición frankfurtiana y hermenéutica, no tenemos ningún problema en asumir el gusto desde el sujeto particular, así como tratar el gusto como una construcción social y por lo tanto colectiva. En realidad, no hay contradicción alguna entre la afirmación de que el gusto sea una construcción social y que, al mismo tiempo, se concrete en el individuo singular. El que yo tenga determinado gusto no significa que tal gusto particular no se muestre también como rasgo colectivo compartido gracias a la razón, o quizá por eso se destaca el influjo de esos escogidos individuos que moldean el gusto de los demás. Lo particular no es incompatible con lo universal, el alegato a la razón permite compatibilizar el gusto personal

con lo universal, el del líder con sus súbditos, o más que compatibilizarlo se trata de absorberlo, ocultando al final el nexo entre la naturaleza y la historia.

Sin embargo, el sometimiento del gusto, como el de la voluntad, al tribunal de la razón, señala el paso por la interpretación ilustrada y racional de Gracián. El buen gusto, en términos morales, se va a reducir a juicio y prudencia, en definitiva, una dependencia racional que se da todavía en la traducción que hace Schopenhauer de *ingenio* por *Vernunft* ('razón'). Es en Borinski (1894), quien publica el primer estudio alemán moderno sobre la obra de Gracián, donde se limitan los conceptos de *ingenio* y *buen gusto* al terreno de lo moral. Esta reducción es una de las consecuencias de la crítica kantiana, que separa lo epistemológico de lo ético y lo estético. Más adelante, la separación que se produce es la que opone ambas esferas, de manera que la ética o la estética, y la política, quedan totalmente parceladas. Al regresar a Gracián, nos encontramos por el contrario la unión de esas esferas⁹, allí no se da esta dicotomía, sino que se da más bien una relación alegórica, que Benjamin llamaría dialéctica, y que será clave para comprender la importancia ético-política de una especulación estética.

La temprana recepción francesa del *Oráculo manual* se debe a la potencial aplicación de estas ideas a la nueva complejidad de la estructura social y la división de clases. La importancia de tal distinción, el *gusto exquisito*, la diferencia entre el individuo de buen gusto del que es vulgar, que presenta Gracián en *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, es decisiva para organizar el nuevo orden social, las jerarquías de clase que vendrán tras la crisis del Antiguo Régimen. En este texto y en otros materiales gracianos se presentan las verdaderas competencias del buen gusto: su carácter de dominio, su voluntad de poder, y la legitimidad natural por la que unos mandan y otros obedecen:

42. La natural capacidad de mando. Es una secreta fuente de superioridad. No debe proceder de un enfadoso artificio, sino de una naturaleza imperiosa. Todos se le rinden sin advertir el cómo, al reconocer el vigor secreto de la autoridad connatural. Estos hombres (temperamentos se-

⁹ Esta interpretación separa estos conceptos del espacio de lo estético y epistemológico (Hidalgo Serna, 1989: 48), iniciando una tradición que ha persistido a lo largo de los últimos años. Parece que tanto Aranguren como Gadamer tienden a separar lo ético de lo estético dando prioridad a lo ético.



ñoriales, reyes por mérito propio y leones por privilegio innato) cogen el corazón y la mente de los demás como prueba de respeto. Si tienen otras buenas cualidades, han nacido para ser los primeros móviles políticos, pues consiguen más con un amago que otros con una prodigalidad. (Gracián, 1993: 25)

Natural y secreta dice Gracián que es la superioridad basada en esta capacidad de unos de mandar sobre los otros. La autoridad no viene del artificio, los súbditos deben considerar natural el liderazgo que los señores ejercen sobre ellos. Esa es la ventaja del gusto y del ingenio, que se presentan como dotes naturales que diferencian a los que deben mandar respecto a los que deben obedecer. Tales hombres *superiores* cogen, dice Gracián, *el corazón y la mente de los demás*, es decir dominan a sus vecinos por el gusto y la sensibilidad, y también por el ingenio y la inteligencia. Su talento se debe presentar como innato, deben parecer líderes naturales.

Gracián organiza su *manual de instrucción* para príncipes con el objetivo de que sus rasgos parezcan dotes naturales. Hay que trazar el camino concreto que debe seguir el *discreto* o el *héroe* para que los demás reconozcan su mérito. Igual que la diosa enseña a Parménides cuál es el camino a seguir entre los dos que se le presentan, nuestro filósofo presenta a su príncipe los caminos que se le ofrecen, aconsejándole cuales son los mejores:

67. Preferir las ocupaciones de reconocido prestigio. La memoria de las cosas depende de la satisfacción ajena. La estima es a las perfecciones lo que el céfiro a las flores: aliento y vida. Hay empleos expuestos a la aclamación general, y hay otros, aunque más importantes, absolutamente invisibles. (Gracián, 1993: 40)

Como la vieja sofística, la nueva oratoria graciana enseña que no hay virtud sin aplauso. Sin reconocimiento no hay verdadero cumplimiento del destino del personaje representativo. La estima es una perfección más que debe perseguir el que quiere mantener su superioridad sobre el vulgo. Sin embargo, no se debe buscar cualquier aplauso: «101. La mitad del mundo se está riendo de la otra mitad, y ambas son necias...La norma de la verdadera satisfacción es la aprobación de los hombres de reputación y que tienen voz y voto en esa materia» (Gracián, 1993: 58). Para alcanzar una aclamación, una consideración de mérito, el iniciado debe obtener el

reconocimiento de los que previamente han sido aclamados, de los talentos distinguidos que lo han precedido. La escena tiene sus jerarquías que es conveniente respetar y cultivar.

Los consejos de Gracián se detienen en algunos particulares de cierta relevancia. El primero hace referencia a la necesidad de adaptarse a los cambios en materia de gusto. Es una paradoja que el gusto sea natural y al mismo tiempo cambiante, aquí vemos que aparece una nueva acepción de gusto más parecido a moda que a talento subjetivo. El gusto debe adaptarse a los *cambios* del gusto, se trata de ser *prácticos*. No se trata ya de la virtud estoica que se sobrepone a cualquier eventualidad. Es muy interesante el concepto de actualidad que aparece en este tratamiento de la variabilidad del gusto. El modelo del que habla Gracián no es el humanista defensor obsesivo de la antigüedad. La *querrela entre los modernos y los antiguos* tiene en Gracián un defensor del moderno, del que desarrolla el gusto en el tiempo presente. Eso supone que el hombre de gusto no debería enfrentarse frontalmente al gusto de las masas. Al principio parecía que el *gusto exquisito* era autónomo, que se distanciaba del gusto común, sin embargo, Gracián nos advirtió que el gusto «relevante» nunca debería separarnos del grupo, por eso aclara que se debe: «270. No ser el único en criticar lo que les gusta a muchos...» (Gracián, 1993: 155). Es una forma de analizar el problema desde fuera, desde los efectos o la recepción, pero también desde su voluntad. Es necesario tomar perspectiva, situarse de nuevo desde la perspectiva de lo político. *Dominar*, ejercitar la voluntad, no significa suplantar a las mayorías, sino hacerles creer que la fuente de autoridad emana de un talento distinguido. Hay que cuidar con celo esa distinción, contemplando el mercado de los espectadores, para no alejarla de aquellos que deben ampararse en ella. Así nos recomienda:

120 Ser práctico en la vida...Cambian, según los tiempos, el pensamiento y el gusto: no se debe pensar a la antigua y querer gustar a la moderna. El gusto de la masa decide en casi todo. Mientras dura es el que hay que seguir, al tiempo que se aspira a la eminencia. El cuerdo debe adaptarse a lo actual, aunque le parezca mejor lo pasado. (Gracián, 1993: 69)

Prueba del realismo y la actualidad de Gracián es la secreta consideración que está en la raíz de la distinción entre el talento excepcional y el vulgo, de ahí derivan las estrategias de actuación social. Aunque el señor debe aparentar poseer un gusto e inteligencia natural debe saber, secretamente, que no



tiene que ser necesariamente así. Por eso explica la diferencia entre el vulgo necio y el personaje representativo, el necio no encubre, no disimula, no es consciente del teatro en el que se desenvuelve la vida. Solo el verdaderamente ingenioso sabe que en el teatro lo más importante es el disimulo, los defectos se ocultan, de modo que solo se exhibe lo que se desea mostrar y que se adecua al personaje construido: «126. No es necio el que hace la necesidad, sino el que, una vez hecha, no la sabe encubrir. Si se deben encubrir los afectos, mucho más los defectos... La reputación consiste más en la cautela que en los hechos. Si uno no es casto, que sea cauto...» (Gracián, 1993: 73). El señor debe saber ser, leemos en el *Oráculo Manual*. nº 98, como la «sepia» que extiende la tinta y oscurece todo cuanto no desea que sea contemplado. Aunque el contexto donde aparece el símil tiene la intención de indicar la necesidad de ocultar las propias pasiones, la estrategia es válida para todo acto social. El que no esconde no es digno de ser representativo, es solo él mismo, no un verdadero actor, y expone sus secretos a los demás por lo que se hace vulnerable, y despreciable. El hombre es social y debe desarrollarse en el teatro del mundo, sabiendo la posición que le corresponde y conociendo él mismo su propio personaje. El arte de conversar se presenta en la *civil conversazione* y, como en Guazzo, leemos en Gracián: «148. Poseer el arte de conversar. Pertenece a las auténticas personas. En ninguna actividad humana se necesita más la prudencia [...]» (Gracián, 1993: 86). De nuevo una virtud pública se convierte en la llave de acceso al éxito que se produce siempre en sociedad.

VI. LA GRACIA, HEROICO ATRIBUTO

Otro de los atributos del personaje representativo es la *gracia*. Desde el Renacimiento se han sucedido los textos donde se ponderaban las virtudes públicas de los personajes representativos, apuntando a este rasgo. El concepto de gracia, como virtud cívica, es concebido como algo añadido al viejo concepto teológico donde la gracia era un don divino. El concepto teológico por el que un hombre obtiene gracia se ha mantenido en diversas acepciones a lo largo de los años. Para Gracián tiene el sentido de *favor*, es decir uno obtiene una *gracia* de otro, que entronca con nuestro cotidiano dar las gracias. Pero, también tiene el sentido de autoridad que otorga algo a un inferior, concepción que se mantenido durante siglos en la denominación del

Ministerio de Gracia y Justicia que llega hasta el siglo XX. En realidad, en su sentido teológico, también la gracia venía a sustituir a la justicia o, al menos, a complementarla como una instancia superior a esta.

Obras como las de Castiglione (*Il Cortigiano* 1528), de Giovanni Della Casa (*Galateo ovvero de' costumi*, 1558), Alessandro Piccolomini (*Della institutione morale libri XII*, 1560), Alvisio Cornaro (*Trattato de la Vita Sobria* (1558-1565, ed. definitiva 1591) o Stefano Guazzo (*L'arte della civil conversazione*, 1579) han definido las condiciones fundamentales de este nuevo concepto de gracia como decoro, pero en realidad esa dimensión estética, la misma que aparece en las *Tres Gracias*, no es sino la apariencia de la verdadera y única gracia, que cuando se une el favor y el despejo forma una auténtica trinidad. El *despejo* es la desenvoltura propia del que tiene gracia, en el despejo se comprende el que tiene o no gracia. Y es esa conexión entre gracia y despejo la que parece conectar a Gracián con Castiglione, de modo que, de acuerdo con algunos estudios recientes, estaría influenciado por *Il Cortigiano* de B. Castiglione:

Gracián hereda esta tradición y consagra el duodécimo primor a la gracia de las gentes, otorgándole a la palabra, entre otros valores, el de «favor». Egido también identifica en este nombre un haz de significados que abarca tres planos, desde el poder divino y el real al meramente humano. Estas tres gracias se convierten así en pura metáfora de las sutiles apreciaciones neoplatónicas de Marsilio Ficino y de la conjunción entre el decir y el hacer. Relacionado con «gracia» está «despejo», concepto entendido como dádiva de naturaleza, ornamento, soporte de otras cualidades y equivalente a la «desenvoltura» del cortesano. (Marín Pina, 2001: 41)

Si el texto es un manual para *agraciados*, es conveniente plantearse los destinatarios del discurso graciano, es decir, quién es el interlocutor de discursos como *El Héroe*¹⁰. Hidalgo Serna (1989) polemiza con Borinski, K. (1894): «Sería absurdo pensar que Gracián dedicase su obra no a todos los hombres, como supone el filólogo alemán (Borinski)» y seguidamente cita a este: «“Pero Gracián no escribe para el mundo. El escribe para los héroes, que deben educar este mundo”». Al contrario, Gracián se considera maestro de cada uno de nosotros...» (Hidalgo Serna, 1989: 57). Hidalgo Serna pasa por alto ese aspecto capital, heroico, del espectador, que destacaba Borinski. Es

¹⁰ Conocemos algunos de sus destinatarios, personajes principales de la corte, precisamente el *Oráculo* lo dedica a la Camarera de la Reina: Doña Elvira Ponce de Leon (Egido, 1991:17).



evidente la excepcionalidad heroica, y parece poco convincente que Gracián elabore un mero anecdotario heroico para el público en general. Cada vez que aparece ese personaje agraciado del Héroe, hay frente a él otro que es su opuesto. No es probable que escriba para ese público multitudinario, sino para el Héroe, el único. La consideración del receptor es capital a la hora de comprender cómo concibe el autor la división social y sobre todo en lo concerniente a la movilidad social. Gracián busca al héroe, lo supone su lector, y como dice Borinski, ese personaje es el encargado de educar y formar la opinión pública, no busca cualquier lector, sino aquel que aspira a la condición heroica. Un miembro de la Orden jesuítica, como el propio Gracián, está habituado a considerar al reducido número de jóvenes, que acuden a sus instituciones y se forman, para desempeñar un papel dirigente en las instituciones religiosas o políticas de las que forme parte. Y ese es el lector fundamental de las obras de Gracián.

La moral que presenta Gracián en *El Héroe* trata de un individuo excepcional, que es el mismo tipo al que se refiere Ortega en *Mirabeau o el Político*, pero su tipo heroico se ha desconectado de la tradición renacentista. Varios críticos han destacado la diferencia entre este personaje y su predecesor: *El Príncipe* de Maquiavelo (Martínez Millán, 2010: 4-16). *El Héroe* es un personaje casi divino; sin embargo, es también el resultado de un proceso de construcción minuciosa, es un trabajador que se construye con detalle, y para eso son los manuales y oráculos que escribe el maestro. Pero hay otra diferencia fundamental señalada por Aranguren (1976), el personaje que presenta Gracián es, antes que un personaje representativo de la política, un sujeto ético, y así lo recoge Martín Pina: «traspone el maquiavelismo al plano psicológico de la moral individual o personal, de manera que mientras Maquiavelo se sitúa en la teoría y moral políticas, Gracián lo hace en el nivel de la moral individual» (Marín Pina, 2001: 40).

Es la misma distancia que encontramos en relación con Castiglione, la crítica considera que *El Héroe* de Gracián representa la transformación del cortesano en político, novedad que denota el cambio de una sociedad feudal a la forma del Estado moderno (Hidalgo Serna, 1989: 62-3). El cortesano es ahora, en Gracián, el hombre que usa el ingenio en las circunstancias de la vida¹¹. Se insiste en las semejanzas y las diferencias entre Castiglione y Gracián:

¹¹ Es precisamente H. Tiemann (1936) el que vino a señalar la evolución del cortesano en tres estadios.



«En las dos obras hay un inconfundible elemento de continuidad, apreciable desde la perspectiva histórica y a través del estudio lingüístico de ambas, en concreto del análisis del vocabulario ético castellano» (Marín Pina, 2001: 40). Lo que queda claro es que, entre los dos maestros renacentistas, Maquiavelo y Castiglione, y la obra de Gracián hay un abismo enorme. *El Héroe* es individuo, sujeto o átomo, con un carácter y personalidad que no conoció la tradición humanista y no se encuentra en Maquiavelo, por otra parte, el personaje graciano no es un simple cortesano dependiente de un restringido círculo, como en Castiglione, sino que allí se presenta un personaje abierto al mundo.

El heroísmo anticipa, con la magnanimidad¹², la estética de lo sublime. Gracián destaca la gracia de lo heroico en la *agudeza*, no en los habituales valores cortesanos. Aunque conocía *Il Cortigiano*, que se publica en castellano en 1534, traducido por Boscán e impreso en Barcelona por Pedro Mon Pezat, esta obra no es, sin embargo, un modelo para Gracián. El *héroe* gracianesco se aleja, todavía más que el de Castiglione, de la corte, y se sitúa en las antípodas de los consejos dados por Faret a su cortesano¹³. El verdadero *príncipe* es el opuesto del *espectador*, es un actor nato, el suyo es el terreno de la acción, es el que no ha sido seducido por el juego social, solo ese individuo es capaz de dominar la corte, pero no en cuanto que cortesano, como dice Butler (2012: 6) «it is precisely to the subject of the court, the subject competing for power», sino como el que aspira a convertirse en protagonista de ese microcosmos cortesano, el que convierte al cortesano en su espectador. Gracián recoge la energía del noble de provincias que parece no haber sido seducido por el espectáculo cortesano, ese en el que se encuentra ya el cortesano de Faret, por lo que al decir de Martín Pina (2001: 42), «a falta de poder convertir a los cortesanos en santos, el jesuita se esfuerza en hacerlos héroes, orientando su viciosa energía hacia el ideal heroico». El honor y los valores de nobles y burgueses de la elite francesa van a encontrar en Gracián, cuya primera traducción al francés aparece en 1684, el modelo de una nueva virtud aristocrática.

¹² El *héroe* de Gracián debe expresar lo que Ortega llama la virtud de los personajes excepcionales, que es la magnanimidad. Ortega lo contrapone al pusilánime; el magnánimo hace cosas grandes y heroicas, su vida no tiene que ser modelo de virtud, sino que gracias a su capacidad de promover cosas grandes es el que va a dirigir a los demás. Como recuerda Ortega, el magnánimo no se aparta de las convenciones o engaños que regulan las relaciones sociales, y por eso, precisamente, el héroe es un maestro en ese arte de la conveniencia y del engaño.

¹³ Precisamente el argumento de J. Butler, que sigue a W. Egginton, considera que el proceso de subjetivación moderna se da en el entorno de la corte (2012: 6).



Hay tres clases de hombres que pueden convertirse en héroes: «los hombres de mucha naturaleza, los de buena sangre, los de ilustres casas» (Gracián, *cit.* en Aubrun, 1958: 16). Las elites dirigentes se encuentran moralmente debilitadas por la falta de convicción en los valores caballerescos, de modo que la propuesta de Gracián renueva la imagen del príncipe que parece haber entrado en crisis, escribe Aubrun:

Dans la fable de Promethee, reprise par Calderon vers 1673, on voit l'aigle mandé par Jupiter déchirer le coeur sans cesse renaissant du Titan excessif et presomptueux. Le heros de Gracián est un autre Titan et qui ne renonce point, ne doit point renoncer à sa demesure. Son courage n'est point entamé par le supplice de sa propre désillusion. (Aubrun, 1958:17)

El concepto de *gracia* que aparece en estos discursos, hacen de esta un don natural. El personaje representativo es todavía representación de algo divino, su representatividad no es contractual:

En 1650, elle ne vaut plus que pour les minorités dirigeantes; élues par la Nature (le talent) ou par le sang. Quant au reste de la nation, il lui faut trouver la voie de son salut dans la résignation et la pratique, même puérielle, du culte. Les moralistes ne s'adressent plus aux notables qui gouvernent le monde, et qu'ils tentent de gouverner. (Aubrun, 1958:22)

La autoridad del príncipe le viene de la gracia divina, la *nature* o la sangre, y su propia gracia expresa directamente su vínculo con Dios. Leemos a Magendie: «[...] mais le comble de ces choses consiste en une certaine grâce naturelle qui, en tous des exercise et jusqu'à des moindres actions, doit reluciré come un petit rayón de divinié, qui se voit en tous ceux qui son nés pour plaire dans le monde» (1993: 359). Por talento o por sangre el argumento de la gracia es la llave para justificar la naturaleza casi sobrenatural de algunos individuos, es una doctrina sobre la que se construye la idea del elegido, el hijo predilecto, cuyos rasgos aparecen visibles a todos. En el caso contrario lo que se debe es recurrir a imitar modelos perfectos: «S'ils ne se sentent dués de ce sublime don, qu'ils tâchent du moins à réparer ce manquement par l'imitation des plus parfaits exemples, et de ceux qui auront l'approbation générale» (Magendie, 1993: 360). Para desarrollar estas estrategias, diríamos escénicas, es para lo que la retórica de la época diseña un verdadero sistema de pensamiento y expresión que resulta infalible para el iniciado.

Como vemos, Marín Pina¹⁴ plantea que el colapso del mundo cortesano interrumpe la disciplina organizada por los humanistas y barrocos; sin embargo, lejos de observar la crisis de los protocolos heroicos, lo que se nos muestra es que tal disciplina se traslada desde la sociedad estamental a la sociedad de clases sin fisura aparente. Quizá, lo que podríamos encontrar es más bien que la moderna sociedad de clases necesita, además de la legitimidad que otorgaba la gracia al noble, la apariencia de distinción que el aristócrata del Antiguo Régimen tenía de forma casi natural. Parejo a un proceso secularizador de la legitimidad política del noble en la nueva sociedad de clases, vemos un descentramiento del sistema social jerarquizado donde la burguesía se apropia de los signos de la nobleza de sangre desplazada de su antiguo poder por el capitalismo incipiente de la producción económica. Riqueza, progreso social y económico pasarán a ser signos de la gracia. El fetichizado *príncipe moderno* se ha ido construyendo en el imaginario occidental y cada uno de estos episodios, lejos de ser meros estadios o estratificaciones, son perspectivas que componen el complejo caleidoscopio moderno del *líder*, tanto en lo político como en lo estético. Los nuevos medios audiovisuales los han fusionado de una manera que la opinión pública ya no está en condiciones de distinguir. El nuevo príncipe es la *estrella* mediática, toda la cultura gira en torno a estas figuras multitudinarias.

VII. GENIO E INGENIO

La sombra de Gracián se proyecta sobre nuestro mundo. Se trata de un nuevo paradigma que fija el carácter instrumental al que han sido sometidos los conceptos, asunto que se traduce en la utilidad de los manuales gracianos para lograr el éxito en sociedad, o al menos para fijar las convenciones de sociabilidad del personaje pretendidamente representativo. Todavía Schopenhauer, el traductor alemán de Gracián, señala el valor del discurso graciano para aquellos que pretendan destacar en los asuntos de interés público: «*puede servir de guía y consejo a miles, particularmente jóvenes, que buscan*

¹⁴ «Como sugiere Hazard [1935], las tres obras pueden entenderse como una sucesión de modelos en el tiempo. Si a *El Cortesano* italiano siguió el *Honnête-homme*, a éste sucede *El Héroe* de Gracián como modelo para dirigir la vida, un modelo mucho menos secularizado que triunfó en Europa, pero por poco tiempo porque era demasiado tarde para tomarlo como guía» (Marín Pina, 2001: 42).



hacer fortuna en el gran mundo»¹⁵. Pero los procesos históricos corren paralelos a los sistemas conceptuales, y esa instrumentalización, como la razón misma, ha caído sobre el concepto de *ingenio*. La recepción de Gracián en Alemania tuvo los mismos problemas de traducción que en la cultura francesa ilustrada¹⁶. La dualidad genio/ingenio es traducida por Schopenhauer por *Herz/Kopf* ('corazón/mente'). De nuevo *ingenio* aparece como sinónimo de *juicio*: ambos se traducen por *Verstand* ('entendimiento') y *Kopf* ('mente') indistintamente. Y *genio* aparece traducido como *Gemüt* ('talante'), *Sinn* ('sentido') o *Geist* ('espíritu'), confundido con *ingenio* frecuentemente, término que a veces traduce por *Geist* o *Genie*¹⁷ lo que revela la falta de precisión respecto a la conceptualidad graciana. Así, desde Schopenhauer (2006), si el ingenio es instrumento racional, el genio es talento. A Schopenhauer, la interpretación que hace de Gracián le permite poner a la razón bajo otro tribunal que es el del ingenio y, de este modo, reduce los conceptos a imágenes (Hidalgo Serna, 1989: 54) reinterpretando así a Kant fuera del idealismo¹⁸. Es lo que destaca Pujante Sánchez a propósito de distinción entre *ratio* e *ingenium*: «¿Se imagina alguien, ante cualquier experiencia vital, verse obligado a una respuesta racional?» (Pujante, en prensa). Es ingenio y no razón la verdadera guía de nuestro comportamiento. Y desde esa perspectiva graciana, no la del conocer, ni la del crear, ni la del pensar, sino la del actuar con ingenio, es como la acción alcanza fortuna.

Para Gracián no hay una división entre razón y percepción, los procesos psicológicos aparecen como un todo complejo, diferenciado e interdependiente. No hay gracia sin genio, ni genio sin ingenio. El clasicismo tardío se opone al concepto de *gracia* para reivindicar aspectos menos ordenados, y recurre al genio. Sin embargo, la gracia constituye el estado en el que se encuentra el elegido, ese cuya dotación se denomina *genio*. Lo que reivindica el neoclásico en el genio era lo mismo, quizá secularizado, que reivindicaba

¹⁵ Carta de Schopenhauer a Brockhaus del 15 Mayo, 1829, (citado en Emilio Hidalgo Serna, 1989: 53).

¹⁶ Precisamente Egidio (1987) trata de las particularidades de una traducción de *Agudeza y arte del Ingenio* al italiano en 1986. Allí muestra como *agudeza* e *ingenio* son vocablos extraños a nuestro léxico estético actual.

¹⁷ Según Hidalgo Serna esa reducción lingüística revela la verdadera incompreensión del termino *ingenio* y la incomprendida e inaceptable concepción de la moral de Gracián.

¹⁸ Sutil giro que modifica al concepto, que queda fuera del ámbito del genio, y también del gusto, por tanto, de la moral y hasta de la estética, ni se percibe la verdadera dimensión del ingenio más allá de la perspectiva epistemológica de herencia kantiana. El sujeto graciano no solo no es el sujeto racional cartesiano, tampoco es el sujeto transcendental kantiano. Sus categorías no son reductibles a ese esquema.

el humanista en el dotado por la gracia: el individuo excepcional, ese que trasciende la moral convencional a la que se adaptan las mayorías. Ese es el *héroe* graciano, paradigma del individuo moderno. El héroe no es igual que la criatura, es un *cogito* que se expresa en la forma de la agudeza y el ingenio. Un estudio minucioso del funcionamiento del ingenio es imprescindible para que la acción sea verdaderamente *heroica*.

En 1858, cuando López Vergara publica su *Curso académico de la elocuencia española*, la retórica, tras la gloriosa expansión del siglo anterior, se resume y abrevia en sus rasgos elementales. Es en ese momento donde permanece lo esencial. La lección X, del texto retórico de López Vergara, trata «Del ingenio y del talento». Es sumamente interesante la contraposición presentada entre los dos conceptos, que se muestran jerárquicamente, de modo que se destaca el primero por encima del segundo. Aquí se define el ingenio de la siguiente manera:

Es el ingenio la facultad que tienen ciertos hombres de representarse fácilmente los objetos que ha creado su imaginación y pintarlos con la viveza de la expresión. Esta virtud del ánimo es ingénita y no adquirida por arte ni por industria [...] el ingenio resulta de la unión de la imaginación y del juicio (López de Vergara, 1958: 90).

Según esto, el ingenio es una forma de representación mental, pero tiene la característica de que no se aprende, es natural, una virtud que corresponde a los genios¹⁹. Una herencia de Gracián, que, sin embargo, caía, de nuevo, en la curiosa paradoja de dar instrucciones para el aprendizaje a los que no deberían necesitarlo por su talento natural. Para esta tradición retórica, a espaldas del modelo enciclopédico, pero plenamente activado bajo el proyecto ilustrado del igualitarismo de la educación, el ingenio es una forma que solo estimula la imaginación de los más dotados, y se expresa a través de la acción y el discurso, no del mero saber. Tiene también el nombre de inspiración divina, y hace de los poetas verdaderos héroes capaces de destacar el ingenio de los más aplaudidos personajes públicos.

¹⁹ «El Ingenio no se adquiere, nace con el hombre, es una inspiración divina, es aquel Dios que dice Ovidio que nos agita; y de cuya persuasión provenían las invocaciones de los poetas para cantarlos hechos heroicos y cumplir la alta misión de la Epopeya». (López de Vergara, 1958: 93)



La distinción entre genio e ingenio, la de gusto²⁰ y la de talento son especialmente importantes para identificar los sutiles aspectos de la moral y la actividad de los héroes. Aunque cercanos, debemos recordar que, en el léxico clásico, se debe diferenciar el concepto de ingenio del de talento²¹. Mientras la inspiración es la forma que dirige el ingenio, el gusto es la que lo hace con el talento. No es lo mismo ingenio que talento, ya que el ingenio se coloca por encima del talento. De modo que, mientras el clásico ama el talento y el gusto, tanto el barroco como el romántico apuestan por el ingenio, despreciando el mero talento. No podemos decir que el hombre genial tenga talento, sino más bien diremos que tiene ingenio.

VIII. GRACIÁN ILUSTRADO

La teoría de Gracián sobre el genio es la que va inspirar la estética de Sulzer o Lessing, la misma que recoge y sintetiza Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración*. La recepción romántica de la estética del héroe revela las claves ocultas de la Ilustración y sus propuestas sociales. La lógica del *elegido*, cuestionada brevemente por la comedia ilustrada y el despliegue espectacular, viene a reforzarse en las propuestas del *sublime* artístico. En el capítulo dedicado a la estética, de la *Filosofía de la Ilustración* de Cassirer, se destaca un aspecto decisivo de estas formas creativas (Cassirer, 1972: 358) y del importante giro registrado en el objeto de interés, la *acción artística*, pero también en lo que respecta al creador. La estética ilustrada va a presentarnos un renovado interés por la figura del genio. Cassirer diferencia la estética clásica de la empirista ilustrada. Mientras las estéticas clasicistas se preocupaban por la forma artística, la estética ilustrada se va a interesar por los procesos psicológicos de la creatividad misma y el fenómeno psíquico de la recepción (Cassirer, 1972: 346). Por eso, toda la gran preocupación clasicista por la mimesis y la poética es transformada en el interés por otra forma de mimesis, la mimesis del proceso creativo, el proceso que sigue el genio creador:

²⁰ Para López Vergara el otro concepto asociado a ingenio es el de buen gusto, imprescindible para que el ingenio sea verdaderamente representativo y coincida con las expectativas que el público se hace de los personajes excepcionales. Sin el buen gusto: «ni se podría adelantar ni corregir las operaciones del ingenio; y aunque esta facultad es más elevada que la del gusto, pues solo viene á servirle de dirección; sin embargo, el ingenio sin el gusto, aparecería en medio de sus producciones con desaliño y rudeza, bajo el emblema de una llama, con que se le representa». (López de Vergara, 1958: 91)

²¹ «[...] digamoslo así: resultando de este paralelo, que el ingenio es superior al talento, aun cuando le acompañen algunos defectos, si no le abandona el buen gusto» (López de Vergara, 1958: 92-3)

La esencia y el secreto del genio reside en su capacidad de plantarse directamente en este puro devenir y participar en su intuición. Así comienza a convertirse el problema del genio en el problema fundamental de la estética (Cassirer, 1972: 348).

Cassirer va a vincular, de nuevo, el concepto de genio al de ingenio, que, según él, es sinónimo de razón, a la que llama: «como fuerza determinante de lo espiritual; es la suprema sublimación de la razón, la concentración de todas sus capacidades y facultades» (Cassirer, 1972: 349). Como sucede en la traducción de Gracián que hace Schopenhauer, aquí también el concepto de ingenio es instrumentalizado, al considerarlo sinónimo de *razón práctica*. De esta forma Cassirer está reduciendo, y en cierto sentido ocultando, la singularidad del ingenio. La excepcionalidad radical de lo heroico está siendo confundida con la facultad racional, que es universal y tiene a todos los hombres por sujetos de esta facultad. Pero el ingenio, que Cassirer reconoce como característico de esta forma estética, no es idéntico a la razón. A propósito de Shakespeare y Milton dice Cassirer: «la creación del genio poético no se puede describir y mucho menos agotar con los criterios puramente intelectuales, con los patrones de la razón calculadora. El genio se halla tan distante de esta razón como el mago del maestro de obras» (Cassirer, 1972: 351). Por eso, Cassirer reconoce la excepcionalidad atribuida, en la nueva estética, a la praxis creativa. Confundiendo *genial* e *ingenioso* continuamente, recorre el itinerario creativo que lleva al artista a descubrir aspectos de la realidad que no están presentes a la mayoría, que solo percibe lo cotidiano y habitual. La transformación más importante del clasicismo ilustrado es la que devuelve el concepto de genio a su verdad de jardín cerrado, individuo o morada única, sacándolo del mero ser receptáculo al que le había ido llevando la generalización que hemos visto que se hacía del *príncipe* o el *héroe* de Maquiavelo, Castiglione, Faret o Gracián. El genio regresa al espacio de lo heroico como capacidad creativa excepcional, única e irrepetible²².

²² De ambas concepciones se halla igualmente distanciado Shaftesbury porque, con clara penetración y fortísima conciencia, destaca el concepto del genio del círculo de la pura sensibilidad y del puro juicio, de la *just esse*, del *sentiment*, de la *délicatesse*, para adentrarlo en el campo de las fuerzas propiamente productivas, formadoras y creadoras. Shaftesbury ha procurado con esto, por primera vez, un centro filosófico firme para el desarrollo posterior del problema del genio, lo ha orientado en una dirección básica que, más tarde, a pesar de todas las vacilaciones de la explicación filosófico-popular y psicológico-popular, será fijada de una manera clara y segura por los verdaderos fundadores de la estética sistemática. De aquí el camino nos lleva directamente al problema de la historia espiritual alemana del siglo XVIII, a la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y a la *Crítica del juicio* de Kant (Cassirer, 1972: 349).



Filosofía de la elocuencia es un importante tratado de retórica publicado en 1777 por Capmany Montpalau, donde también se trata del ingenio. Este aparece como la *calidad principal* del talento oratorio, que al mismo tiempo dirige y ordena a las demás. Dice del ingenio que es algo así como «una lumbré celeste que esclarece a nuestro entendimiento, se llama también numen y genio» (Capmany Montpalau, 1836: 39). En una primera aproximación parece confundir *genio* e *ingenio*, considerándolos la misma cosa, pero, más adelante introduce cierta diferenciación que nos acerca al maestro aragonés. Aunque *ingenio* se identifica parcialmente con *genio*, sin embargo, el concepto de *ingenio*, tal y como lo desarrolla Capmany, es algo más que una simple disposición del talento individual. Se relaciona con la invención, la primera de las partes de la retórica. Tiene del genio todo el significado teológico de la gracia, en realidad diríamos que cuando pone *gracia* (en sentido profano) debería decir *Gracia* (sacro) en su acepción agustiniana, esa cualidad propia de individuos excepcionales, ninguna escuela *fabrica* a estos seres extraordinarios:

Ingenio significa aquella virtud del Ánimo y natural disposición, nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte o industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias, y para el descubrimiento de cosas alias y secretas (Capmany Montpalau, 1836: 40).

Así que Capmany llega a considerar que genio e ingenio en realidad son diferentes. Según Capmany el nombre propio es el de *ingenio*, cuando se usa *genio* se está confundiendo con el término francés *genie* (Capmany Montpalau, 1836: 41), empleado como 'ingenio'. Pero genio, el genio graciano, es otra cosa, es el sujeto que usa del ingenio. Esa *personalidad excepcional* del genio es la que hace que algunos sujetos excepcionales vivan rodeados de admiración. Hay tanto un genio para lo bueno como para lo malo, su condición está fuera del orden establecido por la moral convencional, algo que precisamente Ortega y Gasset desvela a propósito de otro personaje ilustrado, Mirabeau. Pero se crean nuevas confusiones: en realidad, *ingenio* no se debe aplicar al ámbito de la moral. El talento, al que llamamos ingenio, no se refiere a las operaciones del ánimo sino a las del discurso (Capmany Montpalau, 1836: 42). Es su *logos*, su discurrir, su pensar y expresarse, al que debemos identificar como ingenioso²³. Esa rareza o excepcionalidad no se

²³ Lo cual no significa que el hombre excepcional esté fuera de las escalas morales que afectan a la mayoría, aunque puede entenderse que su excepcionalidad le separa de las clasificaciones convencionales,



debe confundir con el *gusto exquisito* ni con la feliz imaginación sino con una disposición práctica, ya que el hombre de ingenio produce, es activo. Frente a este *actor*, está el sujeto receptor, pasivo, que se deja llevar por el ingenio de otros, meramente *obsceno*. Capmany presenta al verdadero actor, el *escénico*, que no solo crea, sino que, las ideas de su creación, es «menester que sean grandes o sumamente importantes a los hombres». Aparece con absoluta transparencia la diferenciación entre el espectador o público respecto a este personaje que actúa, es decir es el protagonista de la representación. Capmany define así el perfil del personaje representativo independientemente de cual sea su oficio específico. El actor no puede ser el filósofo porque su acción no puede ser contemplativa, sino productiva. Mientras el representativo produce, el espectador usa o contempla la acción del actor²⁴.

El mérito del personaje representativo no viene del disfrute particular o realización personal, sino de su proyección en el mundo social, del reconocimiento. Su acción o actuación se expande en un radio amplificado por el medio en el que se presenta. El valor del ingenio depende de la relación que este establece con los demás, y especialmente con aquellos que son capaces de valorar tales capacidades excepcionales. La verdadera originalidad, el principio creativo, está en la voz, la elocuencia es el verdadero *Logos* primigenio. Todo lo demás no es sino efecto de este principio activo. Aquí, respecto al ingenio, no se trata del *juicio* que depende del gusto como en la estética británica; desde el pragmatismo más jesuítico se valora por encima de todo lo hecho, lo dicho. Se destaca la ejecución de todo aquello que vive en el mundo simbólico, pero es también la naturaleza en su más elocuente expresión, esta es una filosofía de la praxis.

La valorización de la *elocuencia* como talento natural viene a sustituir la concepción del saber basado en las dotes memorísticas de la tradición medieval. El ingenio es una capacidad que puede proponerse como alternativa a la memoria. En el que retiene hay un talento pasivo que no es necesario al elocuente que se destaca por su ingenio y no por su memoria. Capmany diferencia aquellos que trabajan con ideas prestadas de aquellos que las producen ellos mismos «que trabajan con materiales de su propia mina». Como en otros momentos, también aquí se encuentra la ocasión para establecer

como más adelante apunta Ortega y Gasset respecto a *Mirabeau*, en una indiscutible evocación de Gracián.

²⁴ Años después Ortega argumenta de la misma forma en su *Mirabeau*.



una jerarquía entre los personajes representativos, Capmany sitúa al hombre de ingenio en la cúspide, como Platón hace con el dialéctico. La diferencia es que el dialéctico es especulativo y el elocuente es el verdadero hombre que interviene en la realidad exhibiendo un poder que no tiene el dialéctico ni el erudito. Mientras la dialéctica se ejercita y la memoria se adquiere, el ingenio es el verdadero don que solo tiene el que está dotado de gracia (Capmany Montpalau, 1836: 45). Capmany desarrolla el pragmatismo graciano y lo lleva a sus consecuencias, ese alegato a la acción y a la virtud activa es revolucionaria en una España donde el trabajo es una lacra para las clases dirigentes a las que se dirigen estos discursos.

IX. LA GENIALIDAD FETICHIZADA DE LO EXCEPCIONAL

Dos personajes representativos se destacan en el escenario público, en el *Theatrum Mundi*, que se va diseñando en los trabajos de Gracián, él los llama el *héroe* y el *discreto*, son el príncipe y el sabio, el guerrero y el artista. No solo hay que destacar por el propio gusto, también hay que saber que esa disposición pone a esos pocos hombres en el escenario del *teatro universo* (Gracián, 1969: 21). El héroe se convierte en objeto de gusto, y para ello Gracián diseña una serie de estrategias por las que el modelo del teatro permite exponer al héroe frente a sus espectadores: «no todo arte merece estimación ni todo empleo logra crédito» (Gracián, 1969: 20). Esto exige una evaluación de las condiciones de sociabilidad. Hay que saber escoger qué es lo plausible para ser el primero; lo contrario es ser primero en lo que es secundario para el verdadero mérito. Dice en el primor VII: «Mas no consiste la gala ser el primero en tiempo, sino ser el primero en la eminencia» (Gracián, 1969: 22), y pone como ejemplo dos héroes, Hércules en Tebas y Catón en Roma: siendo ambos excelentes, uno recibió aplauso, el otro desprecio. Sigue Gracián: «destreza es topar con empleos plausibles» y dice más abajo:

Empleo plausible llamo al que se ejecuta a vista de todos y a gusto de todos, con el fundamento siempre de la reputación, por excluir aquellos, tan faltos de crédito cuan sobrados de ostentación...Ser, pues, eminente en hidalgo, asunto expuesto al universal teatro, esto es conseguir augusta plausibilidad. ¿Que príncipes copan los catálogos de la fama sino los guerreros? A ellos se les debe en propiedad el renombre de magnos. Llenan



el mundo de aplauso, los siglos de fama, los libros de proezas, porque lo belicoso tiene más de plausible que lo pacífico. (Gracián,1969: 24-5)

Gracián, en *El discreto*, presenta al sabio como otro de los personajes dignos de aplauso. Se trata del hombre culto, su lucimiento viene del genio y del ingenio. «Lo que es el sol en el mayor [macrocosmos] es en el mundo menor el ingenio» (Gracián, 1969: 45). Sabios y artistas los hay de muchos tipos, sin embargo, podemos señalar dos tendencias. En primer lugar, se trata de identificar la posición del intelectual acomodado, el que sabe cómo agradar a su público, y no tiene grandes inconvenientes en depender de los mecenas, al fin y al cabo, su valía lo merece²⁵. Gracián postula una autonomía del genio que se transforma y desarrolla desde el siglo XVIII en una verdadera marca de todo producto cultural. El genio romántico es deudor de Gracián, allí se aúnan los atributos del héroe y del discreto, es príncipe y es artista, todo en uno, como vemos ya con Beethoven. La independencia del artista es una exigencia liberal, depende del programa burgués y del mercado ciudadano. El escritor ha asumido una autonomía con el mercado editorial que se ha ido desarrollando en las urbes durante los siglos XVI y XVII. El trabajo intelectual remunerado es una figura novedosa y da pie a ese estereotipo del artista que todavía sobrevive. No se trata del trabajador de librea, sino del mito renacentista del artista extraordinario, a lo Miguel Ángel, el loco genial, cuya recompensa es la propia obra, obra cuya genialidad lo sacraliza a los ojos de su mecenas, como sucede en la Ilustración frente al público burgués.

El personaje representativo responde a exigencias especiales, se ha identificado con el príncipe, pero no siempre es el poderoso entendido como líder político, puede ser el aventurero o el responsable de la empresa editorial que ha propiciado la imprenta, o el protagonista del gran espectáculo dramático musical que constituyó la ópera, o el mago de las escenografías y las artes plásticas, etc. Hay un modelo que no tarda en ir definiéndose entre los siglos XVI al XVIII. El personaje representativo, ahora entendido como intelectual, artista, orador o músico, nos aparece perfectamente caracterizado en el elo-

²⁵ Después, en la Ilustración, aparece un cierto intelectual incómodo, que, para mantener su independencia, exige también una autonomía profesional y económica. Este segundo tipo de intelectual alcanza una consideración muy superior al «dependiente», no solo será valorado por una corte sino por una inmensidad de admiradores. Ese factor multitudinario es relevante. Y esa figura, autónoma, disidente, es la que debe ser cultivada especialmente. Pero ni el artista siervo ni el emancipado se pueden confundir con la multitud del público, los espectadores. Su estatus, genialidad, lo sitúa junto al líder político, de manera que la genialidad del uno fluye simbólicamente hacia la del otro.



gio de la máscara, del encubrimiento, que aparece en Pierre Charron, en *De la sabiduría* (1601), publicado el año del nacimiento de Gracián. Su concepto de saber no nos conduce a los arcanos secretos, ni al mundo de lo abstracto, sino al terreno de la vivencia. El sabio no encuentra límites en su búsqueda y experimentación, su aventura solo exige el disimulo. Se puede ser impío, incrédulo, incluso ateo, y, sin embargo, ser virtuoso. La doble moral se institucionaliza siempre bajo un cisma abierto entre los intereses individuales y las exigencias del colectivo. La dualidad se presenta también aquí, ahora se trata de la diferenciación entre la máscara hacia fuera y hacia adentro: el cuerpo dice una cosa y el espíritu otra. Pero esa tensión se reproduce al establecerse los criterios de selección de los individuos más aptos para dirigir a las mayorías. El sabio y todos cuantos asumen nuestra tutela se adaptan a unas exigencias, y condiciones, a las que no serían capaces de responder, presumiblemente, las mayorías (Onfray, 2009: 75).

El oficio creativo en el periodo barroco ha cambiado en la misma proporción en la que el valor de las producciones se ha transformado. Estas se han objetivado: partituras, libros, oleos, mármoles, el paradigma de la oralidad cede terreno al de la escritura, y las tecnologías han contribuido a ello. Pero también el valor de uso de la obra artística está mutando. Como se insinuaba en *El espectador* de Addison o de Marivaux, el público es el supremo juez, es su aplauso el que crea al ídolo, esa era la garantía de su éxito, pero también de su supervivencia. El escritor debe ser leído por multitudes, porque su palabra es representativa para muchos, es esperada, deseada, su decir representa la palabra silenciosa de otros tantos, o su deseo inexpresado (Foucault, 1973). La trampa está en que esa transacción, por la que el público aclama al famoso, oculta los mecanismos comerciales y espectaculares que la crean. En eso consiste la fetichización de los productos culturales aclamados por el público y de ahí su dependencia respecto a la «industria» espectacular y todo el orden político representativo.

Ese sujeto «excepcional», fetichizado por el público, alcanza una autonomía que culmina con el romanticismo, pero esa autonomía se desarrolla al mismo tiempo que una gran estructura comercial y el creciente sometimiento del espectador, siempre anhelante de la fama, el éxito y la autonomía de sus fetiches. Junto al *escénico* crece la especie del *obsceno*, el que estando fuera de la escena anhela estar ahí, ser admirado por todos, como lo son los escéni-

cos. Todas las energías que dedica el *obsceno* al culto de sus ídolos son en realidad las que desearía que se le dedicaran a él mismo. Ese culto es el origen del fetichismo, es el fundamento de la distancia que encumbra y perpetua al escénico. En esto consiste la perfección del sistema que genera un caudal de ansiedad descontrolada en el que está fuera (*ob-sceno*) pero que, sin embargo, promete una satisfacción, una falsa identificación con el ídolo, que solo multiplica la frustración obscena. Esta es la lógica del individuo moderno, siempre pendiente de construirse, de ser identificado como individuo por el colectivo en el que se encuentra y al que pertenece. Ser individuo, abandonar la masa, es una pasión adolescente que caracteriza lo más íntimo de la sociedad burguesa. De esta manera parece que la defensa graciana de lo heroico se hubiera reducido a una forma de fetichización. Y ese héroe, necesariamente fetichizado para ser admirado, está neutralizado por ese mismo mecanismo.

XI. LA DISIDENCIA HEROICA

Pero el héroe graciano también es el ejemplo de una importante figura ilustrada y burguesa, es el del revolucionario. El romanticismo entendió al sujeto graciano como el disidente, el activista que hace revoluciones en barricadas, en novelas o en partituras. El héroe graciano, ese ser dotado de excepcionales cualidades, se pasea por el melodrama wagneriano o verdiano, como lo hace por la literatura de todas las lenguas europeas, la pintura y demás artes. Los *creadores*, especialmente los dedicados a las artes del espectáculo, tienen una relación ambigua con la estructura política, pero su rol está perfectamente definido por su posición frente a la opinión pública. Por una parte, su cometido ha sido transmitir un mensaje de regeneración y de esperanza; el intelectual debía anticipar el *Happy End* que la iglesia ya no garantizaba después de la secularización y la democratización que se venía instalando en Europa desde 1688. Pero por otra parte también debía alimentar el mercado cultural y consolidar al mismo tiempo la identidad nacional. Por esas razones la figura del «autor» quedará definida como instancia de *autor-idad*, este siempre aparece como un individuo excepcional, que dinamiza o transforma su vida privada pero no las condiciones socio-históricas ni políticas de la existencia. Ahí está una de las claves de esta representación alienante. Al fin y al cabo, la energía del deseo, que mueve



al espectador, busca confundirse con el ídolo, pero deja intactos los pilares de la sociedad, que son los que fundamentan su miseria. El héroe nacional pretende enmascarar tal contradicción, como luego lo hizo la figura del líder social. La disidencia fue practicada desde el primer momento por algunos *sujetos excepcionales*, pero la praxis muestra la contradicción entre esa figura trascendente de individuo ejemplar y triunfante, que se revela como una negación del cambio real que debe operar en las condiciones materiales e institucionales²⁶.

XII. FINALE

El estudio de Gracián nos revela la complejidad de un concepto, como el de individuo, que hemos asociado convencionalmente a la visión roussoniana, derivada del sujeto cartesiano, por el que el individuo es aquel que no está sujeto a determinaciones naturales, el destino está en sus manos porque no existen cadenas naturales. La lectura de Gracián nos muestra otra cara de la individualidad burguesa donde se concibe a un individuo excepcional, no un sujeto libre, sino superior, elevado por su individualidad, por una individualidad donde se encuentran los rasgos del *elegido*. Gracián nos ofrece esa perspectiva, no desde la metafísica, sino desde la retórica, una perspectiva que fue reforzada en el Romanticismo alemán, y que llegó hasta nosotros junto al otro sentido, el del sujeto emancipado roussoniano o kantiano. De este modo igual que tenemos un sujeto emancipado tenemos un sujeto dominante que borra la emancipación de cuantos quedan bajo su dominio. La reivindicación del individuo burgués no debería hacernos olvidar que junto a ese sujeto roussoniano y cartesiano está el graciano. Que el sujeto ético, ideal, el del *deber ser*, convive con el sujeto real, el que está en el ámbito del *ser*.

²⁶ Una de las grandes metáforas estéticas roussonianas, acerca del papel del artista y el intelectual, es la presentada en su melodrama *Pigmalión*. El escultor frente a su obra se encuentra con un conflicto: la representación escultórica no tiene vida, es bella pero no está viva, no puede amar. La palabra en el melodrama roussoniano, el recitado, transcurre sobre un acompañamiento orquestal, la comunicación busca trascender los límites de la palabra recitada, pero también de la representación misma. *Pigmalión* es el artista que no quiere fabricar representaciones, quiere que su Galatea sea una mujer de carne y hueso. *Galatea* debería ser la última representación, quizá *Pigmalión* es el último escénico. Se trata de rescatar la inmediatez de la comunicación tal y como viene indicado en *El ensayo sobre el origen del lenguaje*: la palabra originaria debe ser restituida. La música es el elemento originario de aquella comunicación primigenia que dio lugar al lenguaje. Cuestionar la representación, la escena, el teatro es una forma de atentar contra el fetiche del *héroe* que en sus múltiples formas sigue vivo y activado.

Y eso nos lleva a reconocer que el sujeto del liberalismo es el de Gracián no el cartesiano ni el roussonian. Lo que importa no es el hecho de definir el sujeto desde la perspectiva de la emancipación respecto al poder del otro, sino desde la perspectiva de la posibilidad de ejercer el poder, desde la *voluntad de poder*, es lo que fascina de Gracián, la posibilidad de identificarse con los amos. Eso hace que sean muchos los que han encontrado abstracta esa forma cartesiana de sujeto, desde Nietzsche hasta Sartre, y eso porque el sujeto es lo que resulta de la relación con los otros, de las relaciones de poder. Tanto los pensadores frankfurtianos como los *genealógicos* lo han señalado. Nosotros pertenecemos en esa doble forma de subjetividad, partida, rota, la de los señores y la de sus súbditos. Aquí hemos localizado ese núcleo, la idea de sujeto excepcional, único, el escénico. *Mirabeau*, el líder, para Ortega era eso. Sea una quimera o una realidad, el público reclama la existencia de tales personajes excepcionales, los necesita, ese es el supuesto liberal, y Gracián proporciona las estrategias para conformar esa élite de elegidos. Aquí se comienza la genealogía de esta idea que, más adelante, pasa de Gracián al liberalismo inglés por una parte, y por otra a Schopenhauer y a Nietzsche que tuvieron muy presente a Gracián. Nuestra libertad pasa por desembarazarnos de esa necesidad heroica, por apartarnos del teatro, rechazando la ilusión de lo excepcional. Cada cual hace su propio camino, es responsable de su propio destino. Ganemos o perdamos la vida vale la pena vivirla hasta el final, la derrota es solo un episodio más, el aplauso no aporta nada. Fuera de la escena nos reapropiamos de nuestra experiencia liberados de la falsa lucha por la supervivencia. Somos comunidad y nuestro destino nos ha unido a los demás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANGUREN, José Luis (1976), «La moral de Gracián», en *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, págs. 113-144.
- AUBRUN, Charles Vincent (1958), «Gracian contre Faret», en VV. AA., *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», págs. 7-26.
- BENJAMIN, Walter (1982), *Discursos interrumpidos I, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus.
- BORINSKI, Klaus (1894), *Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*. Halle an der Saale: De Gruyter.



- BUTLER, Justin (2012), «Baroque Subjectivity and the Modern Fractured Self», *Hispanic Issues on-line «Debates»*, 4 (volumen *Re(reading) Gracián in a self-made world*), 6-28.
- CAPMANY MONTPALAU, Antonio (1894), *Filosofía de la elocuencia*. Gerona, Antonio Oliva.
- CASSIRER, Ernst (1972), *Filosofía de la ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTIGLIONE, Baltasar (2008), *El cortesano*, Madrid, Alianza Editorial.
- CRAVERI, Benedetta (2003), *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.
- EGIDO, Aurora (1991), «La escritura en los tratados de Baltasar Gracián», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, pág. 13-22.
- (1987), «Sobre una traducción de *Agudeza y arte de ingenio*», *Criticón*, 39, 127-136.
- FOUCAULT, Michel (1973), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquet Editor.
- GADAMER, George, (1973), *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme.
- GRACIÁN, Baltasar (1967), «Agudeza y arte del Ingenio, discurso LV», en *Obras completas*. Madrid: Edición Arturo del Hoyo.
- (1969), *El héroe. El discreto*, Madrid, Austral.
- (1984), *El Criticón*, Madrid, Cátedra.
- (1993), *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- GUAZZO, Stefano (1607), *La Civil Conversatione*, Venezia, Domenico Imberti.
- HIDALGO SERNA, Emilio (1989), *Baltasar Gracián. La Logica dell'Ingegno*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- HOBBS, Thomas (1995), *Leviatán*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ DE VERGARA, Juan Nepomuceno (1858), *Curso académico de la elocuencia española*, Tenerife, Salvador Vidal.

- MARÍN PINA, María del Carmen (2001), «El héroe» en Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- ONFRAY, Michel (2009), *Los libertinos barrocos. Contrahistoria de la filosofía*, III, Barcelona, Anagrama.
- KANT, Inmanuel (2001), *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa.
- MACCHIAVELLI, Nicola (1961), *Il Principe*, Torino, Einaudi.
- MAGENDIE, M. (1993), *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (2010), «La sustitución del “sistema cortesano” por el paradigma del “estado nacional” en las investigaciones históricas», *Libros de la Corte*, 1: 4-16.
- MURATORI, Ludovico Antonio (1723), *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, Venecia, Nicolo Pezana.
- PUJANTE, David (en prensa) «Los orígenes retóricos del ingenio y el concepto barroco en España: el pensamiento teórico de Baltasar Gracián, una interpretación constructivista» (por cortesía del autor).
- ROUSSEAU, Jean Jaques (1998), *El contrato social*, Madrid, Espasa.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2006), *Parerga y Paralipómena*, I, Madrid, Trotta.
- SPADACCINI, Nicholas y TALENS, Jenaro (eds) (1997), *Rethoric and Politics Baltasar Gracián and the new Word order*, Minneapolis, University of Minesota.
- STEINER, Georges (1970), *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila.
- THOMASIIUS, Christian (1894), «Welcher Gestalt man denen Franzosen in gemeinen Leben und Wandel nachahmen sollte? Ein Collegium über des Gratians Grund-Reguln vernünftig/klug und artig zu leben», en J. P. Opel (ed.), *Kleine Deutsche Schriften*. Halle and der Saale: De Gruyter.
- VERSTEEGEN, Gijs (2015), *Corte y Estado en la historiografía liberal. Un cambio de paradigma*, Madrid, Ediciones Polifemo.

