

APOSTILLAS SOBRE EL ESTILO DE BALTASAR GRACIAN

Cuando se trazan las pautas fundamentales de una época literaria, conviene tener en cuenta tanto sus creaciones como sus exhumaciones. La serie de los revisionismos históricos o de las rehabilitaciones literarias, suele ser más significativa que la sucesión de acontecimientos y obras, no siempre susceptibles de esquematizaciones o encasillamientos.

Sin duda constituye un índice digno de la mayor atención la exuberante bibliografía que, en lo que va de este siglo, ha brotado en torno a figuras sobre las que pesaba el olvido o, lo que es mucho peor, la inercia de los veredictos inapelables. Tal ha sucedido, por ejemplo, con Góngora, abrumado y maltrecho por el anatema de Menéndez y Pelayo. Tal ha sucedido con Gracián, que sobrevivía tímidamente en algunos epígrafes o en citas de segunda mano.

Muchos y autorizados estudiosos se han referido últimamente a Gracián con motivo de haberse cumplido el pasado 6 de diciembre los trescientos años de su muerte. Sólo una antigua frecuentación del escritor aragonés me ha hecho atreverme a incrementar la ya profusa lista.

Entre los escritores españoles de la época de oro siempre fue Gracián uno de mis dilectos. Confieso que otros autores me produjeron tal vez una impresión más viva, pero también más fugaz. Con Gracián me sucedía precisamente lo contrario. A cada nuevo contacto con él, encontraba un nuevo motivo de atracción, que desplazando en parte al anterior, mantenía vivo el interés que despertaba su lectura.

Así la primera vez que leí *El Criticón* me deslumbraron las inacabables alegorías, la portentosa imaginación que corporizaba lo abstracto y humanizaba las fuerzas rectoras del mundo. Luego experimenté una abismal fascinación por su sombría concepción de la vida, por su pesimismo recalcitrante, por su mal disimulado desprecio por el hombre. Bastante tarde empezó a llamar poderosamente mi atención su estilo singular. Fue entonces cuando vislumbré allí la clave auténtica de su originalidad.

Se ha dicho que Gracián fue un pensador profundo y original, maleado por sus concesiones al estilo de su época (“talento de estilista de primer orden, maleado por la decadencia literaria” — dice don Marcelino ⁽¹⁾). Pero cabe invertir los términos y preguntarnos si la originalidad de Gracián no reside en realidad en su estilo que sabe aderezar novedosamente viejos preceptos morales ⁽²⁾.

Gracián no tenía empacho en reconocer abiertamente sus deudas en materia de pensamiento. Como su futuro descubridor Schopenhauer, sabía que “en general los sabios de todos los tiempos han dicho siempre la misma cosa”. Sin embargo, no puede negarse que él ha atinado a alquitarar toda esa sabiduría secular en su propio espíritu, ha impregnado los productos más heterogéneos con el aroma inconfundible de su propio crisol. En eso se semeja a esas botas aragonesas que comunican un sabor especial a cualquier clase de vino que las colme.

EVOLUCION DEL ESTILO DE GRACIAN

Si cotejamos un pasaje de *El héroe* —obra primigenia de 1637— con uno de *El Criticón* —cuya primera parte aparece en 1651— creemos advertir entre uno y otro grandes di-

⁽¹⁾ *Historia de las ideas estéticas en España*, cap. X.

⁽²⁾ Elena Craveri Croce, hija del filósofo y polígrafo italiano, ha escrito un ensayo (que no he podido obtener) “sulla scarsa originalità e ristretta importanza del pensiero del Gracian”.

ferencias. Sin embargo, una observación más amplia y más profunda, así como un estudio de las obras intermedias, nos muestra con certidumbre que, a pesar de considerables aditamentos y modificaciones, *El Criticón* es sólo una condensación de procedimientos estilísticos diseminados en su obra anterior. Lo mismo puede afirmarse de su pensamiento: En *El héroe* apunta nítidamente la tendencia utilitaria y taxativa de su concepción moral.

En el conjunto de las obras de Gracián se perfilan dos tendencias estilísticas divergentes al principio y que acaban ensamblándose en *El Criticón*. Este ensamblamiento es allí tan coherente e integral que resultan ambas corrientes casi indiferenciales y dan al estilo de la obra un sello peculiarísimo. La primera tendencia se caracteriza por una predilección por la frase aforística, urdida sobre párrafos breves y simétricos. Aflora libremente en *El héroe* y más sin cortapisas en el *Oráculo manual*.

Vese en estas obras una tendencia constante a la simetría, al equilibrio. Palabras y frases parecen forjadas alrededor de ejes fijos. La otra tendencia, sin excluir totalmente la estructura simétrica, echa mano a otros recursos de composición: el apólogo, la fábula, la alegoría, la paráfrasis, la anécdota, etc. El pensamiento se desliza con mayor holgura, interrumpido por oraciones adicionales y realzado por añadidos imprevistos. De seguro fue éste el estilo de sus perdidos sermones, que sobrevive con bastante pujanza en *El Comulgatorio*, algo atenuado en *El político* y encauzado en moldes académicos en *El discreto*. En *El Criticón* pululan ambas tendencias en compleja promiscuidad.

Puede así afirmarse que en *El Criticón* Gracián no sólo se compendió a sí mismo, sino que allí convergen las principales tendencias de la prosa barroca. *El Criticón* es en prosa lo que *Las soledades* de Góngora en poesía: una tipificación en que convergen numerosos procedimientos dispersos en obras anteriores.

Menéndez Pidal (3) señala esta acumulación de elementos e "intensificación de la artificiosidad" como signo de una voluntad de culteranos y conceptistas de resultar difíciles y por ende de una nueva posición de la dificultad y la oscuridad en la escala de los valores estéticos.

Intentaré demostrar esto en lo que respecta a una de las características salientes del estilo de Gracián: el juego de palabras. He definido al "juego de palabras" como "una obra de arte verbal o una creación artística que al mismo tiempo se basa en el lenguaje y se evade de él y de sus finalidades corrientes en diversas direcciones y hacia rumbos imprevisibles" (4).

Tomemos un párrafo de *El Criticón*:

"...de sus joyas sólo quedó el eco en hoyas y sepuleros, las sedas y damascos fueron ascos, las piedras finas se trocaron el losas frías, las sartas de perlas en lágrimas, los cabellos tan rizados, ya erizados, los olores hederos, los perfumes humos" (I, pág. 126) (5).

Estos juegos de palabras de *El Criticón*, por singulares e insólitos que parezcan, no constituyen un brote aislado, desvinculado de todo lo precedente. Y así, una vez superada esta primera impresión de desconcierto, uno se formula la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto esta manera de escribir es original? ¿Son estos juegos creaciones verbales de Gracián o tienen precedentes próximos o remotos?

Los juegos de palabras, como todas las creaciones estilísticas, después de forjados por un autor van a acrecentar el acervo común de la lengua. Juan de Valdés se refirió a los juegos de palabras como una riqueza o peculiaridad de la len-

(3) *Oscuridad y dificultad entre culteranos y conceptistas* (publicado en el Homenaje a Karl Vossler y reproducido en Colección Austral, vol. 501).

(4) *En torno a lo cómico verbal* (publicado en Bol. Acad. Argent. de Letras, 1950).

(5) Cito por la magistral edición de Romera-Navarro, publicada por la University of Pennsylvania, 1940).

gua en general y no como un medio expresivo de determinado autor (6). Claro está que nunca se extingue la posibilidad de forjar nuevos juegos de palabras que sustituyan a los juegos caducos o inexpressivos.

Muchos investigadores de los juegos de palabras en el estilo de un autor en particular, incurren en generalizaciones audaces por deficiente visión de conjunto. Tal cosa sucedió a Corley al estudiar los juegos de palabras en el Quijote (7). De modo que antes de llegar a conclusiones prematuras debemos formularnos el siguiente planteamiento:

a) ¿Cuáles son los juegos de palabras absolutamente originales de Gracián, sin ningún precedente?

b) ¿En qué casos Gracián sólo se limitó a repetir juegos tradicionales, mellados por el uso, carentes de vigor expresivo, que debían aparecer en forma tumultuaria para dar la impresión de originalidad?

c) ¿Cuáles juegos de palabras existían esbozados y Gracián les infundió plenitud expresiva?

También aquí debe evitarse que "los árboles nos impidan ver el bosque". La originalidad de Gracián no se patentizará en tal o cual juego aislado, sino en el conjunto, ya que de él se infiere su nueva concepción de la jerarquía del procedimiento que lo impele conscientemente a su frecuencia o a su generalización. Veamos algunos ejemplos de esta generalización.

Desde muy antiguo se usó la paronomasia *carga-carga*. La encuentro ya en Guevara, un poeta del siglo XV que figura en el *Cancionero general* de Hernandc del Castillo ("aunque me cargan los cargos"). Esta paronomasia favoreció después una serie de sugerencias, por ejemplo, lo pesado y difícil de soportar de los *cargos* estaba predicho en la palabra misma mediante su afinidad fónica con *carga*. Encuentro también este juego *carga-carga* usado por el canónigo Tárrega,

(6) JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, Clásicos castellanos, pág. 122.

(7) AMES HAVEN CORLEY, *Word-play in Don Quixote*, *Revue Hispanique*, XL, 1917, págs. 543-592.

por Mateo Alemán, por Juan Martí (Luján de Sayavedra), por Quevedo, por el mismo Gracián en el *Oráculo manual*.

Si en *El Criticón* volviera a repetirse el juego una o dos veces no denotaría originalidad alguna, ya que sólo se trata de un juego manido, que circulaba hasta en una frase hecha registrada por Gonzalo Correas en su *Vocabulario*. Pero no deja de tener su importancia el hecho de que jamás en *El Criticón* aparezca uno u otro término separadamente. ¿Es posible que no exista un cargo que no sea pesada carga y que la única carga que interesa sean los cargos?

Este ejemplo, al cual podrían agregarse tantos otros, tiene por objeto mostrar que en *El Criticón* lo original no reside en el uso ni aún en el abuso de un determinado juego de palabras sino en la concepción general sobre el juego de palabras como procedimiento de estilo. De esta concepción dependerá naturalmente la asiduidad o generalización de su empleo.

Así, pues, *El Criticón* presenta como rasgo saliente de su estilo una extraordinaria profusión de juegos de palabras. De estos juegos, los menos son absolutamente originales de Gracián. Una gran parte de ellos han sido utilizados anteriormente con mayor o menor frecuencia. Gracián recurrió en su obra fundamental a casi todos los juegos de palabras existentes y les dió un alcance y una multiplicidad hasta entonces inauditos.

Pero este esfuerzo de síntesis de Gracián con respecto a la literatura anterior, lo vemos también reproducido, en menor proporción, respecto del resto de su propia obra.

En las producciones de la primera época (*El héroe*, *El político*, *El discreto*) figuran ya, como veremos en seguida, juegos de palabras. Pero están más bien diseminados y parecen surgir naturalmente. Son escasos los juegos de palabras que logren "detener nuestra atención", esencial condición, según Mautner (8), del cabal juego de palabras.

(8) FRANZ HEINRICH MAUTNER, *Das Wortspiel und seine Bedeutung* (publicado en la *Deutsche vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX, 1931, pág. 679-710).

La acumulación de juegos de palabras que se da en *El Criticón* no es gradual ni progresiva, según el orden cronológico de las obras anteriores. Da la impresión de que hubiese sido siempre una tendencia fuerte, pero que Gracián mantuvo sofrenada y en *El Criticón* se desbordó sin restricciones, como cansada de estar condenada a apariciones esporádicas. Ni siquiera en *El comulgatorio*, obra sincrónica de *El Criticón*, es dable apreciar tal exuberancia. Pero esto puede deberse a otras razones.

Claro que esta complejidad no la obtiene Gracián por un inconsciente viraje de su genio, sino reflexivamente, atiborrando los párrafos de juegos antes usados aisladamente. En ese "antes" debe entenderse toda la literatura anterior a Gracián y también sus propias obras, publicadas con anterioridad a *El Criticón*.

El siguiente párrafo resulta ilustrativo de esta conducta:

"...al otro día la matrona dió en matrera (*aliteración*), la doncella de vestal en bestial (*juegos con rimas*) el mercader a oscuras para dejar a ciegas (*juegos de palabra y frase*) el juez se dió parte con el que parte (*juego polisémico*), el soldado quebrado (*juego polisémico muy usado*), hasta el espejo universal se hizo común (*sentido directo y figurado*).
II - 338.

Veamos a continuación la conducta de Gracián en las obras anteriores a *El Criticón*. Empezaré, naturalmente, por *El Héroe*. Romera Navarro ha publicado un estudio sobre el manuscrito autógrafo de *El Héroe*" (9). Se trata de un estudio importante, porque permite cotejar el manuscrito primitivo con las sucesivas adiciones, supresiones y enmiendas que efectuó Gracián hasta dar el texto por concluído.

Sin descartar de plano el valor y el esfuerzo de esta clase de estudios, no creo deba exagerarse demasiado su eficacia en la determinación de las tendencias de un autor en materia de estilo.

(9) ROMERA-NAVARRO, *Estudio del autógrafo de El héroe* (ortografía, correcciones, estilo), Madrid, 1946).

En *El Héroe* Gracián ha exprimido la frase hasta dejarla de todo elemento superfluo. Nunca como aquí es dado percibir la tan mentada concisión graciana. (“Más obran quintas esencias que fárragos”, etc.). Sin embargo, esta sobriedad es muchas veces más aparente que real. La estructura geométrica de las frases da la impresión de estar todo expresado con el número imprescindible de palabras; pero una segunda lectura atenta nos permite ver cómo una misma idea se repite muchas veces en formas distintas. Por eso, aún cuando es gárrulo, Gracián conserva el porte exterior sobrio, aún cuando es redundante, sabe parecer escueto.

El estilo sentencioso y la frase tajante de *El Héroe* no dan mucho pie a algunos tipos de juegos de palabras. En el *Primor XI* se lee: “Cómense mejor los bocados de la fortuna con el agridulce de un azar”. *Azar* y *azahar* se escribirían igual y esto favorecía la leve insinuación contenida en este pasaje.

En el *Primor VI* se advierte claramente la afición de Gracián por las *paronomasias* o careo entre palabras de sonido semejante y significado distinto. En el manuscrito original se leía, según Romera Navarro: “con una hoz en la mano iba descabezando vides con más dificultad que en otro tiempo moros”. Posteriormente Gracián substituyó “moros” por “vidas”, menos preciso, pero más expresivo según su concepción, pues recurría a la paronomasia *vidas-vides*.

La primera diferencia que salta a la vista entre el estilo de *El Héroe* y el de *El político* es que en esta segunda obra los párrafos han perdido algo de su aforística rigidez. Aunque conservando el sistema simétrico, las frases se dilatan con mayor amplitud. Las palabras parecen retozar más a sus anchas sin el freno del molde apotegmático. En *El político* la frase es menos constreñida, más elástica y, por consiguiente, menos hermética.

No se limita Gracián a abrir brechas a su estilo apotegmático, sino que por momentos se inclina francamente al párrafo oratorio. En tal sentido, los finales de ambas obras son característicos: *El Héroe* terminaba como una jaculatoria.

“Si la excelencia mortal es de codicia, la eterna sea de ambición. Ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del cielo, es mucho. A cuyo gran Monarca sea la alabanza, sea la honra, sea la gloria”.

El político concluye como un ampuloso sermón panegirizante:

“Esta, pues, escogió el católico y sabio rey, para sucesora augusta de su católico celo, para heredera de su gran potencia, para conservadora de su prudente gobierno, para dilatadora de su felicísima monarquía que el cielo haga universal. Amén”.

Estas modificaciones en materia de estilo gravitan en el número y en la índole de los juegos de palabras. Estos párrafos dilatados a fuerza de amplificaciones retóricas, poco se prestan para el cultivo del juego de palabras. Sólo he encontrado en *El político* unos diez. De ellos parece Gracián preferir los basados en modificaciones mediante distintos prefijos de una misma palabra o raíz: “*Deformes* caracteres, pero *informados* de mucho espíritu”, “Como cristiana osa le va *formando* e *informando*”. Más adelante, refiriéndose al rey don Sebastián, lo llama “*sol* que al amanecer lo eclipsaron las *lunas* africanas”. Aquí, como se ve, la metáfora *sol* se prolonga mediante la metonimia *luna*, basada en el sentido directo del término usado aquí metafóricamente.

El discreto es la tercera obra de Gracián, jalón representativo en la trayectoria de su pensamiento y punto convergente de procedimientos de estilo. Pocos vestigios quedan aquí de la cohesión apotegmática de *El Héroe*. Aquí aparece por primera vez un artificio que será muy utilizado posteriormente: la alegoría.

Sin embargo, en *El discreto* persiste la tendencia a las frases simétricas similicadentes. Gracián nunca se despojará del todo de su pasión por la simetría que tan claramente confesará en la *Agudeza*: “Hállase simetría intelectual entre los términos de un pensamiento, tanto más primorosa que entre las columnas y acroteras, cuanto va del objeto de un ingenio al de un sentido”. (En varias oportunidades Gracián se sir-

ve de imágenes arquitectónicas para expresar sus ideas en materia de estilo).

La similitud predominó en algunos autores del siglo anterior, especialmente en Fray Antonio de Guevara, que tantos puntos de contacto tiene con Gracián. Menéndez Pidal se ha referido ampliamente a esta manera de Guevara: "Los substantivos, los verbos, los adverbios se repiten en parejas sinónimas, las parejas de vocablos se acompañan de parejas de frases, ora reiterantes, ora antitéticas y de cuando en cuando se hace resaltar este paralelismo con una llamativa similitud" (10). Es discutible la afirmación posterior de Menéndez Pidal: que esa tendencia dominaba también en el habla corriente de la época. Lo más probable es que sólo algunos cortesanos se expresaran así, en un afán pedantesco por remedar el estilo de los escritores de moda.

Todas estas supervivencias o innovaciones en materia estilística hacen que los juegos de palabras insertos en *El discreto* sean más numerosos y representativos que en las dos obras precedentes.

El pensamiento moral contenido en las primeras obras de Gracián ha sido compendiado, glosado y ampliado en el *Oráculo manual y arte de prudencia* publicado en 1647. Aquí están patentes su concepción más bien pesimista del mundo y su moral de corte utilitario que han dado pie para que se lo parangone con los moralistas franceses y para que algunos filósofos alemanes lo consideren un predecesor de sus doctrinas.

Gracián retorna en el *Oráculo* al estilo apotegmático de *El Héroe*. Excluye totalmente la anécdota, la alegoría, el dicho célebre. Si aparece alguna referencia de esta índole, es escueta y sin indicación de fuentes. Tal estilo se presta a ciertos tipos de juegos de palabras. Estos menudean en los preceptos finales, que son precisamente los trozos originales, pues —como dije— los primeros son un compendio o transcripción de *El Héroe* y *El discreto*.

(10) MENÉNDEZ PIDAL, *El lenguaje en el siglo XVI*.

Vemos en el *Oráculo* varios juegos basados en rimas o aliteraciones: “Mudan los humores con los honores”, “pensará partir peras y partirá piedras”, “no hay defectos sin afectos”, etc.

Sin duda a la *Agudeza y arte de ingenio* se le podría dirigir el mismo reproche que el filósofo Vives hacía a los antiguos retóricos: “Pro formulis vero tradere exempla ipsa non est artificis, sed experti tantum” (11). Sin embargo, uno de los mayores atractivos del libro reside en los ejemplos transcritos y en las frases encomiásticas que los acompañan. Esto nos orienta sobre las influencias literarias que gravitaron en su prosa y sobre sus predecesores en el uso asiduo o aislado de ciertos procedimientos de estilo.

Gracián emprende una clasificación de la agudeza. La primera distinción es entre “agudeza de perspicacia” y “agudeza de artificio”. Esta segunda se divide a su vez en agudeza de concepto, agudeza verbal y agudeza de acción. La que en este momento nos interesa es la segunda, “la que no consiste más que en la palabra, de modo que si aquella se quita no queda alma, ni se puede traducir en otra lengua”. Señala así Gracián uno de los caracteres distintivos del juego verbal: su intraducibilidad, la imposibilidad de verter tal cual su contenido significativo en otra lengua. Eduard Eckhardt consideraba la dificultad de traducción de los juegos de palabras “incomparablemente mayor que la de los versos rimados” (12).

Esta intraducibilidad afianza la independencia del juego de palabras con respecto al chiste y señala lo aventurado de establecer relaciones entre procedimientos de estilo y el carácter de la obra en que aparecen con mayor o menor frecuencia. El propio Gracián no parece hallarse de acuerdo consigo mismo en este punto.

(11) L. M. VIVES, *De causis corruptarum artium*, (APUD M. y PELAYO, *Ideas estéticas*).

(12) E. ECKHARDT, *Über Wortspiele*, publicado en la *Germanisch Romanische Monatschrift* I, 1909, pág. 674-690.

En el discurso XXXII de la *Agudeza* se refiere a la “agudeza por paronomasia retruécano y jugar del vocablo”, es decir a los juegos basados en el material fónico de la palabra. Gracián los juzga un tanto despectivamente como “la más popular de las agudezas en la que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil” y considera su composición tanto como su comprensión al alcance de “más que ordinarios ingenios”. Sin embargo, no está de acuerdo con este menosprecio la serie de elogios que acompañan a los ejemplos transcritos, pertenecientes casi todos a autores dilectos de Gracián. Llama rey de los epigramas a uno de Marcial porque invoca a la “pálida Pallas” y le parece sazonado llamar a los “amantes” “amentes”, por hallarse en su mayoría privados de razón.

En el discurso siguiente trata de “los ingeniosos equívocos”. Aquí Gracián es más indulgente. “La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiere decir”. Sin embargo, es impreciso y contradictorio en la apreciación de estos juegos. Primero dice: “Incluye tal vez un equívoco una sentencia grave, que no siempre sirve a lo jocoso y burlesco”, y luego afirma: “Son poco graves los conceptos por equívocos y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y lo prudente”. Pese a esas contradicciones, Gracián no puede reprimir su delectación al citar ejemplos tales como la anécdota de aquel que mirando una mansión que había mandado a construir un ministro, dijo: — “Esta no fue de sus pasados”. A lo cual otro replicó ingeniosamente: “Pues será de sus *presentes*”.

Se sabe que Gracián gozó de bastante predicamento como orador sagrado. Sus biógrafos nos cuentan de un sermón pronunciado en Valencia que produjo gran revuelo y le acarreó algunas molestias en su amor propio. Es lamentable que no se conserve ningún sermón suyo. Romera-Navarro propone una bien cimentada hipótesis sobre el probable estilo de esos sermones. El estilo de los perdidos sermones sería semejante al

de *El comulgatorio o Meditaciones para antes y después de la comunión*, escrito por Gracián entre la primera y la segunda parte de *El Criticón*.

Una de las razones que aduce Romera-Navarro para justificar tal presunción es la precipitación con que Gracián publicó esa obra de devoción para evitar inminentes conflictos con su Orden, motivados por su insistencia en publicar sólo obras profanas. En efecto, es ésta la única obra de carácter religioso que escribió Gracián y consiste en pasajes de las Sagradas Escrituras sometidos a la meditación del comulgante para resaltar la trascendencia del acto y avivar su fe. Apurado por las circunstancias, Gracián habría echado mano a antiguos sermones para salir del paso. La otra argumentación es más consistente. Se basa en la disparidad entre el estilo de esta obra y el de las otras de Gracián. Romera-Navarro señala en el prólogo a su edición crítica de *El Criticón* la visible diferencia entre “es estilo lacónico, sentencioso y ponderado de los otros libros gracianos y el estilo ampuloso, florido y culterano de los sermones de su siglo”.

Aunque existen numerosas similitudes entre esta obra y las restantes, la tendencia a la amplificación oratoria y a la frase perifrástica insinuada en *El político* y el *El discreto*, es aquí más sostenida.

Los juegos de palabras pululaban en los sermones de la época. En ocasiones suscitaron severas críticas de parte de la gente austera que consideraba casi una irreverencia esta contaminación de la oratoria sacra con las modas literarias del siglo. El mismo Gracián en la *Agudeza* (discurso LX) había afirmado que “el concepto que es nacido para un epigrama no lo es para un sermón”.

Aunque parezca extraño fueron las paronomasias, los juegos más desdeñados, los más indignos de figurar en la literatura seria, los que más se usaron en los sermones y a los que recurrió Gracián en estas *Meditaciones* que tanto se parecen a un hatajo de sermones.

En una obra entonces muy difundida y seguramente co-

nocida por Gracián, la *Retórica eclesiástica*, escrita en latín por Fray Luis de Granada, se trataba del uso de las paronomasias en los sermones. Lejos de desdeñar este artificio verbal, el gran predicador lo respetaba y transcribía ejemplos ilustres de san Cipriano y san Bernardo, citados también con veneración en la *Agudeza*.

Pero también había otras obras de mérito dispar. Existían numerosos recetarios para uso y abuso de los predicadores. Nicolás Antonio cita algunos títulos sorprendentes: “*Conceptos predicables*”, “*Miscelaneas predicables*”, “*Conceptos extravagantes que se ofrecen este año*”, “*Conceptos predicables políticos y morales*”. Gracián conocía seguramente algunas de estas obras, pues cita a un franciscano Francesco Panigarola, autor de una obra *Il predicatore*, donde muestra el camino para forjar sermones aptos para cualquier circunstancia.

Y así llegamos a *El Criticón*, luminoso pináculo de toda la obra graciana, síntesis de su pensamiento y florecimiento pleno de las tendencias de su estilo.

Esta multiplicidad enalabrinante de asertos morales revestidos en alegorías y de formas estilísticas ha hecho sospechar a Coster (13) que *El Criticón* podría ser una obra colectiva, una especie de primorosa antología en la que hubieran colaborado todos los contertulios de Lastanosa (14).

El Criticón es una obra alegórica. Gracián estimaba mucho las alegorías y las definió como un “afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa de satirizar. Gran prueba de su artificio es estar en todo tiempo tan validas”. También dió su modo de composición: “Consiste en que las virtudes y los vicios se introducen en metáforas de personas y que hablan según el sujeto competente. Las cosas espirituales se pintan tam-

(13) ADOLFO COSTER, *Baltasar Gracián*, (publicado originariamente en la *Revue Hispanique* y luego por el Instituto Fernando el Católico de Zaragoza).

(14) Sobre este personaje, tan vinculado a Gracián, puede consultarse el libro de RICARDO DEL ARCO, *Don Vicencio Juan de Lastanosa*, Apuntes biobibliográficos - Huesca, 1911.

bién en figura de cosas materiales, y visibles con invención, y traza de empeños y desempeños en el suceso”.

También se dan en *El Criticón* numerosos diálogos que, por momentos, asumen el carácter de una verdadera retahíla de juegos de palabras: Veamos un ejemplo (II, 126).

- Este que reluce ¿no es oro?
- Dígole lodo.
- ¿Y tanta riqueza?
- Vileza.
- ¿Estos no son una montaña de reales?
- No hay una realidad en todos ellos.
- Pues éstos que tocamos, ¿no son doblones?
- Sí, en lo doblado.

En *El Criticón* se opera la máxima generalización del juego de palabras. Romera-Navarro dice atinadamente que “tan grande es su abundancia, tan rica su variedad, que hemos de ver en ellos más que un adorno literario, una modalidad profunda del espíritu de Gracián”.

DISTINTOS TIPOS DE JUEGOS DE PALABRAS. JUEGOS POLISEMICOS

Son los basados en doble significación de las palabras. Tanto su empleo como su interés datan de muy antiguo. Son también los que dan menos pie a la originalidad y obligan a repetirse. A ellos se refirió Juan de Valdés en el pasaje mencionado al principio. En *El Criticón* son tan numerosos que al principio desconciertan. No obstante, sucesivas lecturas hacen posible aislarlos y agruparlos según rasgos comunes.

Puede darse el caso de que la palabra en juego aparezca una sola vez. Si una de las acepciones absorbe a la otra, la frase se torna incoherente o, por lo menos pierde expresividad. También es posible que uno de los sentidos predomine y el otro sólo esté levemente sugerido o evocado. La polisemia puede surgir espontáneamente o bien ser ayudada por una frase o

palabra adicional que arroje luz sobre uno de los sentidos, sin que el otro desaparezca.

Ejemplo: "Preguntaban unos cuál era el camino de los perdidos, creyendo que para huir de él, y fue al contrario que, en sabiéndolo, tomaron por allí la *derrota*".

La palabra *derrota* está aquí tomada simultáneamente en los sentidos de "camino" y de "vencimiento completo".

Otro ejemplo: "Mas, ay, que al cabo viene a parar en el amargo mar de la vejez sin que le falte ni una *gota*" (II, 16).

Aquí la metáfora 'amargo mar' hace más patentes (y quizás ha sugerido) los dos sentidos de "gota", aunque se trataba de un juego muy corriente.

Puede ser que el vocablo en juego se repita. La palabra aparece otra vez con otra acepción o bien se sustituye por un pronombre. En tal caso el pronombre se refiere a la acepción no expresada. Se da también el caso de que se elida una de las acepciones, cuando poco antes se ha expresado otra distinta.

Ejemplo: "No queriendo arriesgar su reputación en un *juicio* tan sin él" (II, 191).

Lope de Vega en *La Dorotea* había dicho: "Señales son del *Juicio* ver que todos lo perdemos. En ambos juegos los pronombres sustituyen la palabra *juicio*, pero con otra acepción. Pero otras veces, como dice Gracián (*Agudeza*, XXX): "repite dos veces la palabra equívoca, exprimiendo en la una la significación, y la otra en otra".

Ejemplos: "Sabido que *barajas* ocasionan *barajas* (II, 36).

"¿Qué *sujeto* es éste? Bien dijiste, *sujeto* a todos y de todos" (II, 339).

Una vez enumerados los distintos tipos de juegos polisémicos según su estructura, conviene estudiar las maneras más frecuentes de obtener este juego. Una de las más comunes es enfrentar el sentido directo y el sentido figurado de una misma palabra. Cuando más se ha perdido de vista el sentido originario, más realzado el juego. A veces ambos sentidos son patentes,

otras sólo se advierten en el rastreo etimológico. Las alegorías se prestan naturalmente a estos juegos.

Ejemplos: “Cansada pues yo de *caminar*, que no de *discurrir* (I, 136).

“Apurábase el soldado de ver que las *gallinas* volaban y el estudiante que las *bestias* corrían” (II, 209).

“Al cobarde —aclara Covarrubias— decimos *gallina* por lo medrosa”. En esta acepción la palabra llevaba el artículo masculino; pero para ser fiel a la alegoría, Gracián mantuvo el artículo del sentido directo. Se trata de un juego muy viejo y en la *Agudeza* (disc. XV) se narra una curiosa anécdota: “Alabó uno con exceso un manjar blanco, cuando todos lo condenaban por muy malo, y decía: valiente cosa, valiente. Preguntándole qué le hallaba de valiente, respondió: Lo que le falta de *gallina*”.

Cervantes fue de los primeros en advertir las posibilidades de juegos de palabras que encerraban las distintas jergas. Los pícaros y hampones de España, como sus congéneres del mundo entero, tuvieron una lengua especial llamada *lenguaje de germanía*. A veces las voces de esa lengua sólo diferían de las de la lengua general en que tenían una acepción distinta. Y aquí tenían una magnífica ocasión los jugadores de vocablos.

Ejemplo: “Cuando yo era pobre no tenía parientes ni conocidos, que quien no tiene *sangre*, no tiene consanguíneos” (II, 111).

“Sangre” es dinero, según el *Vocabulario de Germanía* de J. Hidalgo.

Otro ejemplo: “Deste modo discurrían hombres *blancos* y aún aplaudidos de sabios” (III, 245).

“Blanco”, según el citado *Vocabulario*, es bobo o necio. (Las trampas conocidas) “solo sirven para que alguno sea tan *blanco* que se deje matar a media noche”, se lee en *Rinconete y Cortadillo*.

Puede establecerse la relación entre el significado corriente o general de algunas palabras y el que ha tomado en algunas lenguas regionales. En Gracián, por ejemplo, son notables los *aragonesismos*. El habla aragonesa se distingue por un dejo arcaizante, patentizado en rasgos fonéticos y en la supervivencia de algunas veces ya desusadas en el resto de España. En *El Criticón* encuentro los siguientes vocablos aragoneses: esquirol, amerada, zefiar, azarolas, etc., todos registrados en el *Diccionario de voces aragonesas* de Jerónimo Bo-rao (Zaragoza, 1908).

Veamos un ejemplo de aragonesismo usado con miras a un juego de palabras:

“(Las viejas) estarán a muchas *canas* de la otra parte y porfían que agora comienzan a vivir” (II, 27).

“Cana” era cierta medida conservada en Aragón equivalente a dos varas.

La lengua del juego, especialmente del juego de naipes, suministró a Gracián numerosas imágenes y símiles. Estas imágenes se avenían maravillosamente con su moral fortuita y pormenorizante. Coster atribuye esta predilección verbal a su concurrencia a las tertulias provincianas donde se jugaría asiduamente.

—“Pero no me negarás que hubo barajas, que siempre se componen de *espadas* y *oros*, y luego andan los *palos* (II, 277).

Los tecnicismos del lenguaje musical también se prestaban a coloridas equivocaciones de sentido.

“Estaban en la mayor *fuga* del ver y extrañar monstruosidades” (I, 10).

Aunque la alusión no es tan clara como en aquellos versos de Tirso:

“¡Qué buenas *fuga* hiciera
a ser músico el cobarde!”

se percibe la común referencia a la *fuga mayor* de la música.

Algunas palabras corrientes tenían acepciones especiales en la lengua medicinal.

“Sus verduras acaban en *palo*”.

Con la palabra *palo* se designaba al famoso “guayaco, guayacán o palo santo”, árbol americano muy empleado en la curación de las bubas sifilíticas. Cristóbal de Castillejo había escrito una “*Loa del palo de las Indias estando a la cura de él*”.

Merecen especial mención aquellos juegos de palabras basados en la significación común de nombres propios. Tienen una tradición remota y fecunda, pero en los escritores del barroco alcanzaron una inesperada profusión y se vieron en ellos virtualidades de estilo hasta entonces insospechadas. Se esfumó así la diferenciación entre nombres comunes y propios y así como muchos términos comunes cobraron individualidad, también algunos nombres propios en vez de individualizar apuntaban a cualidades o designaban metafóricamente objetos comunes. Usar los nombres propios como apelativos era corriente. Góngora usa *una Libia* por un desierto y Calderón *un Etna* por un volcán. Gracián prefería revestir de significaciones comunes a los nombres propios.

Gracián siguió esta norma en todo momento. En una ocasión se sometieron a su aprobación dos libros: los *Proverbios morales* de Alonso de Barros y las *Poesías* de Francisco de Torre. En su informe dice Gracián del primero: “Su autor fue *Barros* y el librito de oro” y del segundo: “su *torre* se llama *Elicona*”.

“El que causó más lástima fue uno que tuvo más de *luna* que de *estrella*” (I, 312).

Aquí alude claramente el Condestable don Alvaro de Luna cuya privanza y desastrado fin se hicieron proverbiales y durante mucho tiempo fueron el ejemplo obligado de las mutaciones de la Fortuna.

“De un rey llamado *Midas* tan sin *medida* ni tasa en su codicia...” (II, 108).

“Era un compuesto de cañas de Siringa cogidas en la más fértil *vega* (II, 134).

Clara alusión de Lope, quien en una dedicatoria decía: ... “para ofrecer a vuestra excelencia algún rústico fruto de nuestra humilde *vega*”.

“Ni Tiberio, el astuto, ni Nerón, el inhumano, pudieron escaparse de lo *Cornelio* de Tácito” (II, 142). Más adelante dice con evidente intención satírica: “Los *Cornelios* son ya tá-citos”.

“Este sí que es triunfo! que haya valor en un *moro* cristiano (II, 278).

Aquí se alude a Tomás More o Moro, autor de *Utopía*, hoy canonizado.

Lo mismo pasa con los nombres propios geográficos:

“Al mismo *Tajo* dió un corte de aguas cristalinas” (I, 247).

“A la salida de Francia por la *Picardía*” (II, 251).

JUEGOS PARONOMÁSICOS

La profusión con que aparecen en todas las obras de Gracian es explicable, ya que coadyuvan a la realización de dos de las tendencias dominantes de su estilo: la simetría de frases o períodos y el afán de hacer resaltar el valor fónico de la palabra, en ocasiones con detrimento o postergación de su valor semántico. Por eso, según vimos, son los que predominan en el estilo sentencioso de *El héroe*, donde está menos frenada su tendencia a la simetría simlicadente.

Tanto por su estructura formal como por el grado de jerarquía artística, es necesario establecer una división de estos juegos:

A) Primeramente debemos considerar aquellos juegos que están en el límite entre los juegos de palabras y los meros juegos de sonidos. Es decir, aquellos casos en que el juego de sonido reviste además un juego de significados. La mayoría de los autores, premiosos de establecer delimitaciones pre-

cisas, no citan estos juegos que pueden encajar en uno u otro casillero. A esta clase pertenecen los juegos de palabras formados de una misma raíz y sólo diferenciados por un prefijo o una desinencia. En general son palabras emparentadas etimológicamente, aunque no es forzoso que siempre sea así. También pueden incluirse aquí los juegos que repiten una misma palabra o una semejante en distinta función gramatical.

“Si no en la *substancia*, en la *circunstancia*” (*El discreto*, Genio e ingenio).

“No siempre *supone* las prendas, sino que las *pone*” (*Oráculo manual*).

“Venían todos *vestidos* de gala y *revestidos* de devoción” (*Comulgatorio*, med. 13).

“¡Que a esto le llamen *mundo*! Llámesele *inmundo*” (I, 210).

“Menos mal te hará un hombre que te *persiga* que una mujer que te *siga*” (I, 350).

“Y sin *precio*? Sí, porque con *desprecio*” (I, 387).

“Estima la desvanecida por su mayor dicha su buena *gracia* y esa es su mayor *desgracia*” (II, 202).

Las palabras que sólo se diferencian en una aparente terminación genérica son hábilmente usadas por Gracián en juegos paronomásicos. Para este propósito no interesan tanto las normales modificaciones de las palabras según el género, sino aquellas palabras que significan cosas muy distintas según lleven terminación genérica femenina o masculina.

Ejemplos: “Para que doblase su *tormento* con su *tormenta*” (I, 155).

“Guárdate de aquel, muchos *labios* y mala *labia*” (I, 301).

“Yo siempre lo he tenido más por *conseja* que por *consejo*” (II, 90).

Aborreciendo por igual *deudas* que *deudos*” (II, 121).

“Más vale *testa* que *testo*” (texto). (III, 82).

B) En los juegos que anteceden, resulta difícil señalar con precisión dónde termina el juego de sonidos y donde empieza el juego de sentidos. Tal duplicidad muestra los errores a que pueden llevar divisiones demasiado tajantes. Veamos ahora los juegos en que prevalece el material fónico de la palabra, sin borrar por eso el sentido. Estos juegos pueden dividirse en juegos con rimas y juegos con aliteraciones.

1) *Juegos con rimas*. Como observa Eckhardt (*Op. cit.*): “A menudo los juegos de rima sirven para hacer resaltar una oposición”. En Gracián son frecuentísimas estas antinomias de conceptos intensificadas por la paronomasia o similitud de las palabras que los representan. Así en *El Criticón* hormigean los juegos con rimas.

Ejemplos: “*Oirás y huirás a los habladores*” (I, 150).
“*Donde hay más doctores hay más dolores*”
(I, 208).

Romera-Navarro, engañado sin duda por la simetría y similitud de esta construcción, la da por refrán. Pero sin duda es original de Gracián, pues no figura en las compilaciones de Hernán Núñez ni de Gonzalo Correas. Por otra parte, la palabra “doctor”, trasplante culto, no figura generalmente en refranes.

“*Estaba más embelesado cuanto más embelecado*” (I, 242).
“*Más querriamos nos desañasen que desengañasen*” (II, 27).

La palabra “desañar” (quitar años de encima) ha sido acuñada por Gracián con vistas a este juego.

“*Yo te mandé que te hartaras, mas no que hurtaras*”
(II, 27^o).

“*Porque de los blasones de las armas hacían los otros baldones* (II, 332).

“*Porfiaba que había salido del cascarón y ellos con mucha risa decían:*

—*Pues ¿cómo entraste tan presto en el mascarón?*
(III, 29).

2) *Juegos con aliteraciones*. Lo dicho para los juegos con rimas vale para los juegos con aliteraciones. De todos los tipos de juegos fueron los más cultivados por Gracián desde sus primeras obras. Como de costumbre, este esquilmo y trueque de letras y sílabas se hace más frecuente y sistemático en *El Criticón*.

“Hurtas los corazones, trasponiéndolos donde *aman* más que donde *animan*” (I, 146). Era ésta una aliteración común en la literatura mística: “El alma más vive donde ama que en el cuerpo donde *anima*” (San Juan de la Cruz, *Comentario al Cántico espiritual*, canción VIII). De allí pasó sin duda a la literatura erótica: “Los que *aman* y se ausentan suelen decir que dejan el alma a los que *aman*, porque está más donde *ama* que donde *anima*” (Lope de Vega, *La Dorotea*, I).

“Cada uno de su *gesto* y de su *gusto*” (I, 150)..

“Perdiendo el *mundo* y el *mando*” (I, 176).

“Quien es éste que pica más en *falso* que en *falto*” (I, 197).

“El pecho de *cera*, ya no de *acero*” (I, 227).

“Razones no de *estado*, sino de *establo*” (I, 236).

“Toda gran *trompa* fue para mí señal de grande *trampa*” (II, 283).

“La *matrona* dió en *matrera*” (II, 338).

Pueden también incluirse entre los juegos de sonido las deformaciones intencionales de las palabras. Siempre se usó este recurso, pues constituye un auxiliar ponderable en la caracterización de personajes y ambientes. Posteriormente se les adscribió un sentido satírico. Gracián los empleó en *El Criticón* con moderación y hasta con reparos. Pero compensó esta parquedad con lo original y forzado de las seis o siete que aparecen.

“Cosa rara —dijo Andrenio— que aún *economía* no hay” (I, 191).

“Procurando ser *elmirante* en un siglo tan adelantado” (II, 26).

“Aquella es la nombrada canal con que el mismo mar saben traer asanalado a su *con Venecia*” (II, 59).

“Fuéseles luego acercando un grande *narigudo*, digo *narigudo* (III, 179).

Creo que también deben agruparse entre los juegos de sonido aquellos juegos basados en el parecido fónico de voces extranjeras con palabras de nuestra lengua. El idioma más usado en este sentido fue el latín. Se prestaba al equívoco un idioma manejado displicentemente por estudiantes y clérigos y traído a colación con cualquier pretexto por médicos y rúbulas. Contribuían no poco a este manoseo del latín los llamados poetas “cultos” en su frenético afán por trasplantar voces latinas para designar las cosas más comunes. Otros idiomas también aprovechados por Gracián fueron el francés y el italiano.

“Venía armado de un temido *peto* conjugado por todos los tiempos, números y personas (I, 205).

“Las almas de los sastres las daba a los cuervos; y como siempre habían mentido diciendo: “Mañana, señor, estará acabado: para mañana sin falta”, ahora prosiguiendo en su misma canción, van repitiendo por castigo y por costumbre aquel su “*cras, cras*”, que nunca llega”.

En latín “*cras*” significaba “mañana” y era también antiguo el equívoco entre esta voz y el graznido del cuervo.

“Como al dar llaman ellos (los franceses) *bailar*, siempre andan bailando” (II, 107).

“Bailler” significaba “dar” y su uso era más frecuente que “donner”.

“Mira lejos de aquí la *fama* y muy cerca la *fame*.”

Gracián aprovecha en esta aliteración la proximidad fonética de la voz italiana “*fame*”: hambre.

JUEGOS ETIMOLOGICOS

La etimología no adquirió carácter y autonomía científicos hasta el siglo XIX con el advenimiento de la lingüística.

ca comparada. Pero los escarceos etimológicos con mayores o menores pretensiones son antiquísimos. Las etimologías tuvieron generalmente un alcance extracientífico. A veces se buscaba en el origen y la constitución de la palabra una verdad recóndita, inasible por otros medios. Ya Platón nos dejó una muestra de esto en su *Kratilos*, donde algunos ven una sátira mordaz de este tipo de especulaciones. Tal fue también el caso de las exégesis bíblicas que acudieron a forzadas etimologías y fragmentaron las palabras buscando un sentido cabalístico en sílabas y hasta en las letras, en su sonido y en su grafía. Mautner (*op. cit.*) nos cuenta de predicadores alemanes que reducían sus sermones a disquisiciones etimológicas.

Es significativa la opinión de Fray Luis de León en el primer capítulo de sus *Nombres de Cristo*: "Porque si el nombre se substituye por lo nombrado y si su fin es hacer que lo ausente que significa nos sea presente y cercano y junto lo que nos es alejado, mucho conviene que en el sonido, en la figura o verdaderamente en *la origen* y significación de aquello de donde nace, se avecine y asemeje a cuyo es, cuanto es posible avecindarse a una cosa de tomo y ser, el sonido de una palabra".

El gusto por las etimologías le vino a Gracián por el camino de la religión. En *El comulgatorio* úsalas frecuentemente. Pero es en *El Criticón* donde se le ocurren las etimologías más antojadizas, las cuales no denuncian falta de seriedad, porque al usarlas, Gracián no se proponía indagar el verdadero origen de las palabras, sino simplemente apuntalar su pensamiento.

Ejemplos: "Llámase *sol* porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran y *sólo* él campea" (I, 121).

"Con razón se llamó al rostro *faz*, porque él mismo está diciendo lo que haces y *facies* en latín, lo que haces" (I, 249).

(“*El corazón*”) llámase así de la palabra latina *cura* que significa cuidado, que el que ri-
je y manda siempre fue centro de ellos”
(I, 283).

“Por eso se llamó *moneda* a *monendo*, porque
todo lo persuade y recaba” (II, 114).

“El tiempo con propiedad *tirano*, pues de to-
do *tira*” (III, 42).

“Sin duda se dijo *diablo* del que noche y *día*
habla” (III, 90).

Esta forzada derivación me recuerda el verbo “diablar”
usado por Quevedo en las “*Necedades de Orlando*”.

Gracián, en realidad, no hizo aquí más que generalizar
un procedimiento muy antiguo y muy utilizado por los es-
critores que lo precedieron. He allegado de mis lecturas algu-
nas etimologías harto curiosas que no creo ocioso repetir.

En “*Los guanches de Tenerife*”, Lope deriva “español”
de “espada”.

Qué aquesta se llame espada?
—Y es propio nombre español
que de la *espada* sospecho
que *españoles* se llamaron.

Juan Ruiz de Alarcón derivaba “calle” de “callar”:

La Calle Mayor
pienso que se ha de llamar,
porque en ella ha de callar
del más pequeño al mayor”.
(*Mudarse por mejorarse*)

Mateo Alemán derivaba “mujer” de molle (blando) y
Vicente Espinel hacía provenir la voz “caballero” de la fu-
sión de *cabal* y *héro* (héroe). Los ejemplos podrían multipli-
carse. Hasta el padre Feijóo derivaba “duro” de *rudo*. Este
prurito etimologizante llegó a nuestros días. A nadie escapa
el valor de la derivación etimológica en la obra de Unamuno

y Ortega y Gasset. Claro que ahora las etimologías tienen otra seriedad.

Dentro de esta tendencia están los juegos basados en la división silábica de la palabra. (Ver el ejemplo anterior de Espinel). En la división silábica se buscó la etimología de la palabra, como si el significado total estuviera influido por el de sus sílabas o letras componentes. Más tarde, el procedimiento en sí cobró autonomía y valor estilístico. Estos juegos suponen una noción más bien estática del lenguaje. Se considera a las palabras como unidades significativas autónomas, pero resultado de un aditamiento de sílabas que no han perdido su fisonomía semántica al fundirse en la unidad mayor. “Es como hidra vocal una dición, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto”. (*Agudeza*, disc. XXXI). En *El Criticón* recogió las más comunes de estas fragmentaciones silábicas y forjó otras de su cosecha.

Ejemplos: “Al descoronar la empanada hallaba sólo el eco y del pernil el *nihil*” (I, 239).

De la empanada hallaba *nada* y del pernil también nada, pero en latín: *Nihil*.

“Más *sin cera* está la era” (I, 337).

“Ello fue *casa y miento*” (II, 115).

“Todo es predicar *ayuno*, y no miente, que en habiéndose comido un capón, con verdad dice: *Hay uno*” (II, 235).

“Admiráronse de uno que pretendía por mujer la que había muerto a su *marido* y él quería ser el *marivenido* (II, 240).

“*Apenas* (digo a *glorias*) estuvieron dentro” (II, 307).

A veces Gracián se complace en escabullir o añadir letras a las palabras. Por aquel entonces volvieron, como en el siglo XV, a ponerse de moda los acrósticos o anagramas. Muy pocos ingenios tuvieron a menos usarlos. Un epigrama pon-

derado en la *Agudeza* constituye una prueba palpable del auge de esta clase de composiciones:

En un medio está mi amor
Y — sabe — el
que si en medio está el sabor
en los extremos la hiel.

Veamos algunos ejemplos de juegos basados en escamoteos y trueques de letras sílabas y aún signos tipográficos:

“(A Icaro) le mintieron sus plumas y dió con sus quimeras en el mar de un común y amargo llanto: que poco va de *pennas* a *penas*” (I, 177).

“Este —respondió Quirón— es *juéz*. Ya el nombre se equivoca con el vendedor del Justo” (I, 203) *Judex*: Judas.

“A un cierto Rui le echó un malicioso una *tilde* y bastó para que rodase” (II, 324).

Tilde era, según Covarrubias, la virgulilla que se pone encima de la letra y vale M o N. De modo que *Ruí* era “*ruín*”.

“Llegó uno jurando a fe de caballero: tan bueno, decía, como el rey. No faltó quien le arrojó una *erre*, con que de *rei* quedó en *reir*” (II, 324).

JUEGOS CON FRASES Y REFRANES

La moderna ciencia del lenguaje considera algunas frases como unidades de significación tan indivisibles como las palabras. De esta manera puede jugarse con la polisemia de frases del mismo modo que se hace surgir equívocos de la polisemia de las palabras. Las frases hechas, los refranes, o los dichos célebres que acaban haciéndose proverbiales, constituyen material propicio a esta clase de juegos. En Graicián es frecuente la interpretación directa y hasta literal de frases que han perdido de vista su sentido original y que sólo se usan figuradamente. Por supuesto que las constantes alegorías de *El Criticón* fomentaban estos juegos.

Ejemplos: “Estrenábale una gala muy costosa y en un cerra y abrir de ojos se convertía en una triste mortaja, *dejándole en blanco*” (I, 328).

La expresión “dejar en blanco o *in albis*” significaba “haberle burlado acerca de lo que pretendía o deseaba” (Covarrubias).

“Con tenerlas tan buenas (las manos) a nadie *daba buena mano* ni *de mano*, y aunque tenía *brazo fuerte*, de ordinario *lo daba a torcer*” (I, 303).

“Siempre topan con gente ruín, *a tontas y a locas*”. (II, 214).

Con esto pierde novedad la conocida anécdota de Benavente. Hay otro ejemplo de este equívoco fraseológico en *El perro y la calentura* de Pedro Espinosa.

“Mira, mira aquél como anda *echando piernas*, sin tener pies ni cabeza” (III, 276).

“Echar piernas” era “presumir y estribar y tenerse contra otro” (Covarrubias).

No son escasas en Gracián las rupturas de formas expresivas. En el fondo estamos ante otra exigencia de la apetenencia de originalidad que parecía haberse apoderado de los escritores. Ya vimos cómo se remozaban las frases hechas dirigiendo la vista a su sentido originario. También, al interpretarlas al pie de la letra, se quebraban ciertas frases de un hieratismo o rigidez consagratoria. La forma más simple de reacción consiste en invertir los términos.

Ejemplos: “Para ver por donde andamos o andar por donde vemos” (I, 193).

“De suerte que no gusta de vivir, sino que vive de gustar” (I, 288).

“Solas las mujeres parecen lo que son y son lo que parecen” (III, 121).

Otra manifestación de esta reacción consiste en encerrar un sentido nuevo en un viejo molde fraseológico. Las frases

hechas se desgastaban sin remedio al cabo de algunos siglos de uso intenso y constante. Ya en el siglo XVI hubo intenciones de singularizarse en ese sentido. En el siglo XVII ya se transformó en rebeldía general con sus manifiestos exorbitantes como el *Cuento de cuentos* de Quevedo. Sin embargo, estas frases no podían arrancarse de cuajo, sin que los escritos perdieran vigor y solidez. Entonces la reacción se dirigió sólo contra el sentido y se mantuvo, con miras de aprovechamiento, el esquema sobre el cual el sentido se urdía. De esta manera se lograba un efecto novedoso, sin desbrozar los escritos de un elemento tan valioso desde el punto de vista estilístico y expresivo.

Ejemplos: “Y así va el mundo *cual digan dueñas*, mejor fuera dueños” (I, 193).

“Conoció que no era la corte para ella, *tomóse la honra* (por mejor quitarla) y desterróse voluntariamente” (I, 310).

“Quedando llenos de dolores tan agudos que estando en un infierno *levantaban el grito hasta el cielo*” (I, 310).

“Andábase *todo el día* (y no *santo*) tirando peros y piedras” (II, 328).

“Tampoco tenía que encargar aquello de quitar el sombrero con tiempo... guardan tanto esta regla que se entran *de gorra* en todas partes” (I, 339).

La misma actitud que con las frases hechas es dado ver con los refranes.

Ya no estaban tan validos los refranes como en el siglo anterior. Lope de Vega afirmó en *La Dorotea* por boca de sus personajes:

Don Bela. — Madre, ¿dónde aprendiste tantos refranes?

Gerarda. — Hijo, éstos son los libros del mundo, en quinta esencia, compúsolos el uso y confirmólos la experiencia.

Don Bela. — Cierto que muchos de ellos son tan verdaderos

y sentenciosos que enseñan más en aquel modo lacónico que muchos libros de filósofos antiguos en dilatados discursos”.

En el Quijote se critica su empleo abusivo por constituir una nota de rusticidad, pero en general se acata su contenido:

“Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas” (I parte, cap. XXX).

Pero ya en 1600 Quevedo despotricaba:

“Se quiten todos los refranes y se mande que ni en secreto ni en palabra le aleguen, por gran necesidad que haya de alegarlos” (Premáticas y aranceles).

Gracián dedicó al ataque de los refranes una crisis íntegra de *El Criticón*, la VI de la III parte, titulada “El saber reinando”. Allí caen en la picota los más conocidos refranes que figuran en las colecciones de Hernán Núñez, Juan de Malara, Gonzalo Correas o Sbarbi. Reprocha Gracián a los comunes refranes su inexactitud, su contingencia, su exigua órbita de aplicación y sus sentidos mudables y contradictorios:

“Item que nunca más se diga que “quien no sabe de abuelo, no sabe de bueno”; antes bien que no sabe de malo, pues no sabe que fue un mecánico sombrerero, un carnicero un tundidor y otras cosas peores. Que ninguno diga que “los casamientos y las riñas de prisa”, por cuanto no hay cosa que se haya de tomar más de espacio que el irse a casar y a matar, etc. etc....”.

De modo que la reacción contra los refranes no obedecía sólo a móviles de estilo, sino a razones más de fondo. A Gracián le fastidiaban el sentido fijo de los refranes y sus aspiraciones de universalidad. En cambio, le atraían su estructura formal y su fuerza sintética. Así Romera-Navarro afirma en una nota que “muchas frases de Gracián, por su verdad substancial y su asonancia, tienen aire de refrán sin serlo”. Algunos párrafos de *El Criticón* son verdaderas series de refranes enmendados o adaptados.

Ejemplos: “Más vale estar solo que mal acompañado”
(I, 271).

“Anda allá, que mujer sin enredo, bolsa sin dinero”.

Enmienda urdida sobre el refrán: “Bolsa sin dinero, dígola cuero” (Correas).

En estas apostillas sobre el estilo de Gracián vemos que el auge del juego de palabras y otros procedimientos es una manifestación de lo que ha dado en llamarse lo *barroco* en literatura, con todas las connotaciones que este concepto ha ido adquiriendo desde Wölfflin, Weisbach, etc...

DELFIN LEOCADIO GARASA

Italia 1984 - Tigre (Buenos Aires)



CHICA CON CAÑAS
pluma de
César López Claro

