

BALTASAR GRACIÁN Y EL *THEATRUM MUNDI*

El sentido moral de las obras de Baltasar Gracián ha sido reiteradamente confirmado por los estudiosos que han pertrechado el abigarrado conceptismo del jesuita¹. El sentido moral de *El Criticón*, por ejemplo, cobra particular relieve como una alegoría de la vida humana². Así, el tradicional deslinde hermenéutico que distingue entre el sentido moral y el sentido alegórico (Rábano Mauro, Dante), converge como la alegórica peregrinación de Critilo y Andrenio en busca de Felisinda. Configúrase en alegoría y confórmase *El Criticón* a la estructura ética clásica del *êthos* que se define en orientación a un *telos*³. Se trata, pues, de una estructura teleológica-ética revestida del ropaje alegórico de la peregrinación : Critilo y Andrenio en busca de Felisinda emprenden narrativamente la concepción ética del *homo viator* como la emprendiera Dante en la *Divina Comedia*.

1. Véase M. Romera Navarro, « Sobre la moral de Gracián », *HR*, 1935, III, p. 119-126 ; José Luis Aranguren, « La moral de Gracián », *RUM*, 1958, VII, núm. 27, p. 331-354 es insustituible. Es muy útil la valiosa reseña de Gonzalo Sobejano sobre : Dieter Kremers, *Die Formen der Aphorismen Gracians* (tesis Universidad de Freiburg) y sobre : Helmut Jansen, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián* (tesis Universidad de Freiburg) en *Clavileño*, marzo-abril de 1954, V, núm. 26, p. 23-32. Es indispensable Klaus Heger, *Baltasar Gracián, estilo lingüístico y doctrina de valores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1960, 230 p. Conocemos por una interesante reseña de Miguel Batllori, Gerhart Schroder, *Baltasar Gracián « Criticón »*. *Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Mamierismus and Moralistik*, Munchen, 1966, en *AHSI*, 1966, XXX, p. 395-398. Véase, además, Monroe, Z. Hafter, *Gracián and Perfection : Spanish Morality of the Seventeenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1966, p. 74-89.

2. Escribe Gracián en la *Agudeza* : « El ordinario modo de disfrazar la verdad para insinuarla sin contraste, es el de las parábolas y alegorías... si fuere moral, que tire al sublime desengaño (Subrayado nuestro) será bien recibida, como lo fue ésta del célebre Mateo Alemán, en su *Atalaya de la vida*. », *Agudeza y Arte de Ingenio*, en Baltasar Gracián, *Obras Completas*, estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960, p. 474-475. Nuestras referencias de Gracián corresponderán a esta edición. Véase, para un primer desglose alegórico, M. Romera Navarro, « Las alegorías de *El Criticón* », *HR*, 1941, IX, p. 151-175 ; muy sólido es Miguel Batllori, « Alegoría y simbolismo en Baltasar Gracián », en *Umanesimo e Simbolismo. Atti IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Venecia*, 1958, p. 247-250 ; Angel Valbuena Prat, « La alegoría de *El Criticón* y significación de su época », *RED*, marzo-abril de 1960, V, núm. 3, p. 415-418 es un roce superficial del tema. Klaus Heger, *op. cit.*, especialmente p. 10-45 es fundamental. Ver, además, Carmelo Gariano, « Simbolismo y alegoría en *El Criticón* de Gracián », *Asomante*, 1966, XXII, p. 39-50 (también en *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Alcalá, 1968, p. 91-111).

3. Véase, Charles V. Aubrun, « Crisis en la moral de Gracián, S.J. », *CHA*, febrero de 1965, LXI, núm. 182, p. 229-237 para un interesante análisis del dinamismo ético. Nos han resultado muy útiles los señalamientos de José Luis Aranguren, *op. cit.*, p. 352 y José Antonio Maravall, « Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián », *RUM*, 1958, VII, núm. 27, p. 403-445, especialmente p. 421 y 444.

El Criticón representa, además, el acopio de la estructura ideológica que Gracián diseminó en sus tratados previos y representa, de acuerdo al esbozo estructural de la «Culta Repartición» de *El Discreto* (luego ampliada narrativamente en *El Criticón*), la tercera jornada de comedia y la tercera estación del viaje de la vida⁴. Asimismo, dentro de la propia estructura de *El Criticón*, su Tercera Parte, a modo de caja china, es la última jornada de la tragicomedia de la vida de Critilo y Andrenio⁵. Conjúganse, en reverbero estructural para el plan constructivo de Gracián, las fundamentales concepciones ideológicas del *homo viator* y del *homo ludens*. Sobre todo esta última concepción constructiva (variante del *topos* tradicional del *theatrum mundi*), ha permanecido parcialmente inadvertida por los estudiosos, aunque se haya señalado su presencia entre tantas otras concepciones alegóricas de dicha obra⁶. Escribe Gracián :

Más, ahorrando de erudita prolijidad, célebre gusto fué el de aquel varón galante que repartió la comedia en tres jornadas, y el viaje de su vida en tres estaciones. La primera empleó en hablar con los muertos ; la segunda con los vivos ; la tercera consigo mismo⁷.

Gracián insiste en el prólogo («A Quien Leyere») de *El Criticón* en el tríptico dispositivo de su obra : «Comienzo por la hermosa Naturaleza, paso por la primorosa Arte y paro en la útil Moralidad⁸.»

4. Véase Baltasar Gracián, *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 142-145. Para una documentada exposición de las edades del hombre de acuerdo a las estaciones del año en la iconografía y en el arte medieval, véase Emile Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, 1931, p. 303-306. Recomendamos, L.B. Walton, «Two Allegorical Journeys : A Comparison between Bunyam's *Pilgrim's Progress* and Gracián's *El Criticón*» BHS, 1959, XXXVI, p. 28-36. Para la matriz alegórica de la peregrinación de la vida, ver C.S. Chew, *The Pilgrimage of Life, An Exploration Into Renaissance Mind*, New Haven-London, 1962.

5. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, III, II, p. 851.

6. Se ha señalado por los estudiosos la función de la representación (i.e. el fingimiento), por Aranguren, *op. cit.*, p. 337-345 ; Vladimir Jankelevitch, «Apparence et manière», en *Homenaje à Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, p. 119-129 ; Karl Vossler, «Introducción à Gracián», *ROcc*, 1935, XLIX, p. 330-348. Sólo Mariano Baquero Goyanes en «Perspectivismo y sátira en *El Criticón*», en *Homenaje a Gracián*, p. 27-56, sobre todo p. 45, ha presentado muy convincentemente la función del *topos*, pero no agota el tema. Klaus Heger, *op. cit.*, p. 36-45 también ha señalado su presencia y ha aludido a sus múltiples variantes en relación a la alegoría fundamental de la peregrinación. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 207-208 señala de pasada la crisis segunda («El Gran Teatro del Universo») ; Otis Green, *España y la tradición occidental*, Vol. IV, trad. de Cecilio Sánchez Cil, Madrid, Gredos, 1969, p. 50-52 vincula la fuente de la «Culta Repartición» al humanista valenciano Jaime Falcó. Es grande nuestra deuda interpretativa a los atisbos de Aranguren, Heger y Baquero Goyanes.

7. Baltasar Gracián, *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 143.

8. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, I, p. 519. A renglón seguido Gracián nos sorprende : «He dividido la obra en dos partes...» Este incoactivo desliz no nos deja de preocupar. Nuestro único argumento es el plan preliminar de la «Culta Repartición» de *El Discreto* que conforma a los subtítulos de las tres partes de *El Criticón* y el mismo plan ideológico esbozado por Gracián y elaborado en *El Criticón*. Aranguren, *op. cit.*, p. 332, desbroza la obra total de Gracián en un primer plano (*El Héroe, El Discreto, El Oráculo*) que formula una «moral» para triunfar en el mundo ; un segundo

Las tres partes del libro, las tres jornadas de comedia se traducen ideológicamente a la tríada barroca y tridentina que el jesuitismo cifraba, como es sabido, en la *Ratio Studiorum*⁹. La primera jornada despliega el marco de una *Naturaleza* como el « Gran teatro del Universo » (título de la crisis segunda de la Primera Parte)¹⁰, que es la condición de posibilidad para el tránsito a una segunda jornada en la que el *Arte* personificado (Artemia)¹¹, junto al séquito del Zahorí, y el Descifrador, entre otros, encaminan a nuestros protagonistas al desenlace reflexivo, a la *Moralidad* definida como prudente desengaño, libre elección y virtud. Se trata, además, de un tránsito aretológico en el cual se asignan a cada jornada sus correspondientes virtudes. Así,

la tercera jornada de tan bello vivir, la mayor y la mejor, empleó en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto... El pondera, juzga, discurre, infiere y va sacando quintas esencias de verdades¹².

La tercera jornada, sobre todo, determina programáticamente la vida a manera de causa final (*finis qui*). El « arte de prudencia », por ejemplo, no es más que el reconocimiento de un fin virtualmente dichoso o desdichado, « porque no hay más dicha ni más desdicha que prudencia o imprudencia¹³ », escribe Gracián. Ya advertía Artemia en la Primera Parte de *El Criticón* : « El remedio para no despeñarse al fin es caer en la cuenta al principio¹⁴. »

Significativamente, Gracián dispersa en *El Criticón* unas variantes en torno al tema de la catástrofe luctuosa que apuntalan¹⁵, para la

plano (*El Criticón*) como enfrentamiento crítico al mundo. El primer plano es moral-utilitario; el segundo ético-filosófico. Hellmut Jansen, en Sobejano, *op. cit.*, p. 30-32, expone las ideas fundamentales de Gracián en tres campos nocionales : 1. un campo normativo que es la propedéutica del hombre para el mundo; 2. otro campo táctico que ya es el hombre en el mundo; 3. un final campo contemplativo, que es el hombre para sí, y su reflexión sobre el mundo. No hemos podido consultar a Marcia Welles, *Style and Structure of Gracián's « El Criticón »*, Tesis, Columbia University, 1971, ni Josephine C. Fabilli, *A Study of Baltasar Gracian's « El Criticón » : Sources and Selected Themes*, Tesis, Southern California, 1970.

9. Véase Miguel Batllori, « La barroquización de la *Ratio Studiorum* en la mente y en las obras de Gracián », *Analecta Gregoriana*, 1954, LXX, p. 157-162.

10. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, I, II, p. 525-531; I, IV, p. 544; I, VIII, p. 597; I, IX, p. 597; III, XII, p. 1010. Véase Miguel Batllori, « La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús », *AHSI*, 1958, XXVII, p. 39.

11. Baltasar Gracián, *ibid.*, I, VIII, p. 586-587; *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, en *op. cit.*, nº 12, p. 154; *ibid.*, nº 18, p. 156, y nº 276, p. 223.

12. Baltasar Gracián, *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 145. Véase *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 229, p. 211-212; nº 276, p. 223 y *El Criticón*, III, XII, p. 1010-1011.

13. Baltasar Gracián, *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 96, p. 177.

14. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, I, XI, p. 621.

15. Baltasar Gracián, *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 106; *ibid.*, p. 107; *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 59, p. 167; *El Criticón*, en *op. cit.*, III, I, p. 672-673; *ibid.*, I, X, p. 617; *ibid.*, I, XI, p. 621. Son también significativos los pasajes en que Critilo anticipa el luctuoso fin y antepone la concepción vital del género trágico : *ibid.*, I, VII, p. 585; *ibid.*, I, IV, p. 539; *ibid.*, I, IV, p. 544.

coherencia de tan vasta obra, la advertencia preliminar de Artemia, es decir : la primacía del desenlace. Así, de una rica variedad textual, nos importa un pasaje de la Tercera Parte de *El Criticón* en que Vejecia decreta : « que anden llorando por fuerza los que rieron muy de grado, y sean Heráclitos en la vejez los que Demócritos en la mocedad¹⁶ ». Inferimos del decreto que el arte de un prudente y oportuno desengaño pudo anticipar el desenlace luctuoso. (Tal fue la actitud de Critilo, precisamente, ante la preliminar advertencia de Artemia¹⁷.) Infiérese, además, que el arte de elegir oportunamente bien¹⁸ posibilita la conjunción tragicómica, es decir : la convivencia media entre Demócrito y Heráclito. Permítasenos un ejemplo : poco antes de nuestros protagonistas decidirse discretamente por el camino del justo medio en « La Entrada del Mundo » (título de la crisis quinta de la Primera Parte), se detuvieron a leer unas inscripciones en la « encrucijada de la vida » :

Coronaba toda esta máquina elegante la Felicidad, muy serena, recordada en sus varones sabios y valerosos, ladeada también de sus dos extremos, el Llanto y la Risa, cuyos altantes eran Heráclito y Demócrito, llorando siempre aquél, y éste riendo¹⁹.

La Felicidad, pues, se cifra en el género tragicómico : la actitud abierta del riesgo lúdico predispone a la feliz condición. Escribe a este propósito Gracián en *El Discreto* :

De suerte, mi cultísimo Vicencio, que la vida de cada uno no es otro que una representación trágica y cómica, ...viniéndose a igualar las dichas con las desdichas, lo cómico con lo trágico. Ha de hacer uno solo todos los personajes a sus tiempos y ocasiones, ya el de la risa ya el del llanto²⁰...

También en un famoso pasaje del *Oráculo* :

Altérnanse las suertes : ni todo ha de ser felicidad, ni todo adversidad... Vase empeñando nuestra vida como en comedia ; al fin viene el desenrarse ; atención, pues, al acabar bien²¹.

16. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, III, II, p. 850.

17. *Ibid.*, I, XI, p. 621.

18. *Ibid.*, I, IX, p. 597 ; *ibid.*, I, XIII, p. 644-645 ; *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 51, p. 165 ; *ibid.*, nº 251, p. 216 ; *ibid.*, nº 299, p. 211 ; *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 101 ; *ibid.*, p. 103.

19. *Ibid.*, I, V, p. 557-558. Véase *Agudeza...*, en *op. cit.*, p. 340 en la que señala Gracián que « en la filosofía moral hay algunas paradojas muy plausibles ». Puntualiza de seguido cómo los « paradojos » Demócrito y Heráclito « significan bien la miseria de la vida humana », de acuerdo a un famoso emblema de Alciato. Se trata del emblema titulado *In vitam humanam* que lee : « Plus solito humanae nunc defle incommoda vitae, / Heraclite : scate pluribus illa malis. / Tu rursus (si quando alias) extolle cachinum / Democrite : Illa magis ludicra facta fuit. / Interea haec cernens meditor que denique tecum. / Fine cleam, aut tecum quomodo spleñe iocer. » (Citamos de Andreae Alciati, *Emblematum Flumen Abundans*, The Holbein Society, 1871, p. 164.) Véase además, *El Criticón*, en *op. cit.*, I, VII, p. 585 ; *ibid.*, II, II, p. 687 ; *ibid.*, III, VII, p. 932.

20. Baltasar Gracián, *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 96.

21. Baltasar Gracián, *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 211, p. 207.

Gracián insiste en la primacía del desenlace (el « acabar bien »); las alternancias tragicómicas de la vida, a su vez, anticipan prudentemente la feliz conclusión. Corrobórase así la tradición ética-finalista del *theatrum mundi* y las alternancias deportivas del *homo ludens*. (En otro estudio de próxima publicación hemos registrado sinópticamente alrededor de 100 pasajes de la tradición tópica hasta el siglo XVII en los que la abrumadora mayoría destacan la primacía significacional de un desenlace regido por la muerte, el desengaño y el igualitarismo de una revelación final al concluir el espectáculo de la vida. Estamos convencidos de que, en la tradición de *topos*, más que la diferenciación estamental de los roles asignados, importa el igualitarismo finalista para toda la jerarquía social). Gracián se inscribe en esta tradición, que es rastreable a partir de Platón a través del estoicismo, el neoplatonismo, la patrística, y el humanismo hasta llegar a la conocida teatralización barroca.

La teatralización barroca, a su vez, ha recibido en fechas recientes valiosas aportaciones críticas²²; sobre todo, cuando los estudiosos destacan el tema del equívoco espejístico de la apariencia-realidad en la concepción teatral del mundo. Destácase, particularmente, la variante del « teatro dentro del teatro », según los conocidos textos de Lope, Corneille y Rotrou, entre otros. La teatralidad espejística de Gracián, sin embargo, no es más que la condición de posibilidad para el siempre presente desenlace y feliz desengaño. Descifrar y desengañar las apariencias representa, en su actividad misma, un anticipo del descubrimiento feliz²³. Sobre todo en « La Fuente de los Engaños »

22. Además del trabajo base de Curtius, *op. cit.*, p. 203-211, importan Antonio Vilanova, « El tema del Gran teatro del mundo », *BABL*, 1950, XXIII, p. 153-188 para una particularización del *topos* en *España*. Magistral es Jean Jacquot, « Le théâtre du monde (de Shakespeare à Calderón) », *RLC*, 1957, XXXI, p. 341-372. Sobre todo con relación al equívoco, véase H. Weisinger, « *Theatrum mundi* : illusion as reality », *BNYL*, 1963, LXVII, p. 485-494 y Frank J. Warnke, « The World as Theatre : Baroque variations *topos* », *Festschrift für Edgar Mertner*, München, 1969, p. 185-200. Muy interesante es Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969. Para los textos ascéticos de los siglos XVI y XVII, Edward Glaser, « *Hic Vitae Humanae Mimus* : Notes on the Dramatic Simile of Life » en *HR* (Special Issue), 1973, XLI, p. 244-252 y Felix G. Olmedo, *Las fuentes de « La vida es sueño »*, Madrid, Editorial Voluntad 1928, 237 p. Son múltiples los autores que señalan la presencia del *topos* en la traducción que hace Quevedo del *Enchiridion* de Epicteto (Karl Vossler, *Formas literarias en los pueblos románicos*, Austral, 1948, p. 75), pero falta un estudio que agote el *topos* y el tema en Quevedo. Resulta poco convincente y muy escueto J. Zanubrio de Predam, « La metáfora del teatro del mundo en Quevedo », *Cuadernos del Sur*, 1966, nº 5, p. 23-26. Entre muchos otros señalamientos del *topos* en Calderón (Alexander Parker, *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford and London, 1943, p. 113), resulta muy coherente y a tono con nuestra postura, Robert Fiore, « Calderón's *El Gran teatro del mundo* : an Ethical Interpretation », *HR*, 1972, XL, p. 40-52. No hemos podido consultar Minos Kokolakis, *The Dramatic Simile of Life*, Athens, 1960, ni Walter Kranz, « Welt und Menschenleben im Gleichnis », en *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*, ed. Ernst Vogt, Heidelberg, 1967, p. 488-500.

23. Véase José Luis Aranguren, *Ética*, 2ª, ed. Madrid, Editorial de la Revista de Occidente, 1959, p. 333 y 345. Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 56; Américo Castro, « Gracián y España » en *Santa Teresa y otros estudios*, Santander, 1929, p. 264. Para textos de Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, I, v, p. 552; *ibid.*, I, xi, p. 628-631; II, vii,

(título de la crisis séptima de la Primera Parte de *El Criticón*), Gracián despliega una teatralidad equívoca que nos permitimos parafrasear, La escena es la plaza frente al palacio de Falimundo. Se representa una fiesta, « una farsa con muchas tramoyas y apariencias, célebre espectáculo en medio de aquel gran teatro del mundo ²⁴ ». Llega un hombrecillo a escena que de inmediato es objeto de burla a los presentes, quienes ignoran su propia condición de actores y no simples espectadores ²⁵. Sólo Critilo mantiene una perspectiva escéptica y desengañada ante el « teatro de tragedias ²⁶ », como él expresa, al revés de todos, la alegórica bufa. Sin embargo, tan pronto el espectador reconoce que él también posee los rasgos cómicos y la sinrazón irrisoria, el festejo cede su máscara al desaliento. Nos aproximamos así, desde la Primera Parte de *El Criticón*, a la tesis crítica que dispondrá a la fenomenología del desengaño que argumenta toda la obra. No será hasta la Tercera Parte que por fin los protagonistas reconocerán al Descifrador y al Zahorí. Este último descubrirá, por ejemplo, que el Descifrador era el mismo Desengaño en disfraz ²⁷. Reconocen también que muchos que parecen hombres no lo son ²⁸. Los hay en diversos grados de apariencia : el *quiltdeque*, por ejemplo, « que se compone y hace los graves y los tiesos ²⁹ », a quienes si acertamos a descifrar, descubriremos « que no son otro que figuras en cifra ³⁰ ». Otro tipo muy parecido es el *alterutrum*, que abunda : « muy otros de lo que se muestran, que todo pasa en representación, para unos comedia, cuando para otros es tragedia ³¹ ».

Pero el desengaño final lo recibirán nuestros protagonistas, como es de esperarse, en la final « Felisinda Descubierta » (novena crisis de la Tercera Parte), cuando el Cortesano les despierta a un día

p. 757-760 ; *ibid.*, III, v, p. 896-897 ; *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 90 ; *ibid.*, p. 127-130 ; *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 49, p. 165 ; *ibid.*, nº 99, p. 178 ; *ibid.*, nº 130, p. 186 ; *ibid.*, nº 175, p. 198. Compárense estos pasajes, sobre todo los de *El Criticón*, con Francisco de Quevedo y Villegas, « El mundo por dentro » en *Obras*, Madrid, B.A.E., 1946, p. 327-331.

24. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, I, VII, p. 584.

25. *Ibid.*, II, XI, p. 798 ; *ibid.*, III, I, p. 835 ; *ibid.*, III, IV, p. 889 ; *El Héroe*, en *op. cit.*, p. 13 ; *El Discreto*, en *op. cit.*, p. 131 ; *Oráculo Manual...*, en *op. cit.*, nº 101, p. 178. Debemos, en gran medida nuestra interpretación a José Luis Aranguren, *op. cit.*, p. 45-47.

26. *Ibid.*, I, VII, p. 585.

27. *Ibid.*, III, V, p. 984.

28. Véase Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, para su noticia de la sicología del desmascaramiento que interpreta Hellmut Jansen, compárese con Gracián, *ibid.*, I, XI, p. 628.

29. Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *op. cit.*, III, IV, p. 882. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 905 anota que « hace », significa representar personajes. Le debemos esta y las demás noticias sobre Covarrubias a Arturo del Hoyo en las notas al calce de la edición en uso.

30. *Loc. cit.*, Covarrubias, *op. cit.*, p. 593, anota que « figuras » son los personajes que representan los comediantes. Ver, además, Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1971, p. 77-86, especialmente 80-84.

31. *Loc. cit.*, p. 884, Ver, además, III, III, p. 862 ; III, IV, p. 885 ; III, V, p. 905-906 ; III, VII, p. 927.

de postrimerías reveladoras, y « aun el mejor de su vida, muy entretenido con la máscara del mundo... el entremés de la fortuna, y la farsa de toda la vida³² ». Felisinda descubierta, móvil finalista de la alegórica narración, no era más que la anticipada ética prudencial de una felicidad alternante : el *homo viator* (a quienes nuestros protagonistas personificaron) se reconoce también, en una última resignación meditada, como el *homo ludens* que sabe descartarse en el juego vital al reconocer las azarosas alternancias lúdicas de su humana condición. El espejismo teatral del equívoco, la « farsa de muchas tramoyas » y del engaño, deben entenderse en función de esta última desengañada felicidad³³. Comparte así Gracián un persistente rasgo del desarrollo temático del *theatrum mundi*, reconocible desde fragmentos presocráticos y en los significativos pasajes de Petronio, Séneca, Crisóstomo, Salisbury hasta (y sobre todo) los coetáneos textos ascéticos peninsulares, sin excluir los famosos pasajes de Cervantes, Mateo Alemán y Calderón.

No logramos entender, por eso, aquellos estudiosos que interpretan la asignación de roles en algunos textos barrocos como una intencional y esclerótica fijación de los *personae* en los compartimientos estancos de un orden estamental sin más y sin previa consulta a la tradición. El reino de Dios como arquetipo político de un inmóvil orden medieval o de una reacción inmovilista señorial barroca, nos remite, sin duda, a la esclerosis de la conformidad estamental. Bellas metáforas y alegorías así lo expresan como : el estatismo organicista del *corpus politicus*, el *rex nauta* o la *corona* de dimensión significacional cósmica como imagen de la jerarquía celeste en la tierra. La asignación de roles en el *theatrum mundi*, sin embargo, comparte los mismos supuestos tipológicos de las danzas de la muerte y de las barcas de tontos o aquerónticas que no están al servicio propagandístico del mantenimiento diferenciador de roles, sino al contrario, para indicar el igualitarismo final de los que van en primera con los de tercera. No podemos borrar la ruta ni la primacía de la trazada meta escatológica del peregrinar, danzar o navegar de la tradición tópica, aunque se diferencien estamentalmente los roles. No podemos, desde nuestro sociologismo, negar la metafísica visión de mundo de nuestros clásicos, gústenos o no su conformidad ontológica. Así, la matriz ético-teleológica de *El Criticón* confirma nuestro entendimiento de la tradicionalidad del *theatrum mundi*. Las mismas secuelas que contemporáneamente desarrollan el *topos* comparten,

32. *Ibid.*, III, x, p. 964.

33. Véase Klaus Heger, *op. cit.*, p. 12-14 y 211-212 nota 1171. Compárese con Karl Vossler, *op. cit.*, p. 346-347, Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 121-128. Si entendemos bien a Jankelevitch, la « filosofía moral » de Gracián empaña de tal manera la filosofía moral al punto que el jesuita se distancia de toda empresa espiritual auténtica. Sentimos diferir.

a estas fechas, la matriz finalista tradicional. Sirvan de ejemplo, la antropología del *Homo Ludens*, de Johan Huizinga³⁴ o la de Helmuth Plessner, la metafísica de Eugen Fink, la cosmología de Kostas Axelos, la *Theologia Ludens* de Hugo Rahner y hasta la misma concepción ético-lúdica de la *Rayuela* de Julio Cortázar.

Gracián no es más que un refulgente eslabón en la cadena de una tradicional concepción que cobró, como es sabido, inusitada pertinencia en el Barroco.

EDUARDO FORASTIERI BRASCHI

Universidad de Puerto Rico

34. Véase Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Boston, 1960; Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, incluido en *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, Bern, 1953 (Le debo la noticia de Plessner al colega de la Universidad de Puerto Rico, Ludwig Schajowicz, *Mito y Existencia*, Rio Piedras, 1962, p. 153. Puede consultarse, además, en Schajowicz p. 62-67; 148-153; 176-177); Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart, 1960; Kostas, Axelos, « Interludio », en *Dialogos* (Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico), abril-septiembre de 1968, V, n° 11-12, p. 131-139. Hugo Rahner, *Der Spielende Mensch*, Einselden, 1957. Asimismo, la concepción lúdica ha cobrado sumo interés en diversas disciplinas que exploran el comportamiento y su significación. Referimos los trabajos más importantes: Roger Caillois, *Teoría de los juegos*, Barcelona, 1958; Eric Berne, *Games People Play: The Psychology of Human Relationships*, New York, 1964; John von Newman y Orkar Morgenstern, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, 1944. No podemos pasar por alto la magnífica recopilación de trabajos claves sobre el tema: *Game, Play, Literature*, editada por Jacques Ehrmann, Beacon Press, 1968.