

EL CONCEPTISMO DEL DIÁLOGO ENTRE *EL DISCRETO* Y *EL CRITICÓN*

Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estratagemas (Borges: 1983:202).

No pretenden estas páginas refutar el lapidario juicio vertido por Borges en el cuarteto inicial de su poema dedicado a “Baltasar Gracián” en *El otro, el mismo* (1964), sino tan sólo comprender la función que adquieren las “estratagemas” poéticas dentro del pensamiento del jesuita para considerar luego su aplicación al género literario del diálogo, tanto en la teoría como en la práctica, de acuerdo con sus ideas sobre la agudeza. Porque, cuando publica en la década de los cuarenta el *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1642), dividido en cincuenta discursos agrupados en un solo volumen que más tarde amplía en la segunda versión, con el título de *Agudeza y arte de ingenio* (1648), distribuida ya en dos tratados, menciona Gracián de manera explícita el “entretenido Diálogo” entre los recursos característicos de lo que él mismo denomina la “agudeza compuesta fingida” (AT, XLVI)¹.

Veamos primero cómo entiende la agudeza compuesta, a la que dedica los “discursos” XLII-XLVII de la versión previa de su tratado sobre el ingenio, explicando mediante un relato alegórico (XLVII) la estrecha dependencia de

* Recibido: 26 de febrero de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

¹ Agradezco a Ana Vian sus comentarios sobre la redacción preliminar de las páginas siguientes, cuya elaboración se inscribe dentro del proyecto FFI 2012-33903. De aquí en adelante, cito por la edición de las *Obras completas* de Baltasar Gracián (E. Blanco, ed.: 1993), sin más que indicar, después de la sigla de cada obra, el número del epígrafe o subdivisión correspondiente: A=*Agudeza y arte de ingenio*, D=*El Discreto*, OM=*Oráculo manual*, C=*El Crítico*, además de AT =*Arte de ingenio. Tratado de Agudeza*, para la cual tengo en cuenta su edición exenta (E. Blanco, ed.: 1998), así como la del *Oráculo manual* (E. Blanco, ed.: 1995) y la de *El Discreto* (Egido, ed.: 1997), cuyo amplio estudio introductorio nos concierne de manera especial.

la agudeza con respecto a la verdad; dependencia en la que ha insistido Emilio Hidalgo-Serna a la hora de caracterizar el “pensamiento ingenioso” del jesuita². Como Gracián explica alegóricamente, el matrimonio del Entendimiento con la Verdad se ha deshecho a causa de las calumnias que ha vertido la Mentira. Según la visión del jesuita, dado el divorcio entre realidad y apariencia que se produce en la comunicación humana, ésta no puede manifestarse de manera directa y franca, hablando con la “verdad desnuda”, sino a través de las “invenciones” y “estratagemas” proporcionadas por la agudeza, cuya función queda así legitimada:

Una misma verdad puede vestirse de muchas maneras, ya por ingeniosas Metamorfosis, ya por la grave Épica, gracioso Apólogo, *entretenido Diálogo*, y todas las demás especies de la Agudeza de ficción. Que a un mismo blanco de la filosófica verdad tiraron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos: Homero con sus Epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, *Luciano con sus diálogos* y Alciato con sus emblemas (AT, XLVI).

En la versión ampliada y más conocida de su tratado retórico, con el título de *Agudeza y arte de ingenio*, el pasaje anterior aparece con ligeras variantes, además de añadir las referencias finales a Erasmo, Boccalini y D. Juan Manuel³:

A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque con diferentes rumbos de la invención y la agudeza. Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, *Luciano con sus diálogos*, Alciato con sus emblemas, Erasmo con sus refranes, el Bocalino con sus alegorías y el príncipe don Manuel con sus cuentos (A II, lv).

De las enumeraciones anteriores, podemos deducir que cuando Gracián alude al género dialogado lo sitúa, haciendo mención de “Luciano con sus diálogos” entre las demás modalidades pertenecientes a la ficción literaria, como son la poesía épica (Homero) y el apólogo (Esopo), siempre justificán-

² Lo que le lleva a contradecir el incomprensible “error” de Borges en el cuarteto mencionado: “La poesía no es para él [Gracián] ni un enredo, ni un juego de palabras, ni tampoco una concatenación de jeroglíficos y artificios lingüísticos” (Hidalgo-Serna: 1993: 51).

³ Inmediatamente antes de la alusión a *El Conde Lucanor* de D. Juan Manuel, añade la referencia al escritor italiano Traiano Boccalini (1556-1613) muy conocido por sus *Raggua-gli di Parnaso* (1612-1613) de los cuales, como se atestigua en Marc Fumaroli (2008: 51-75), hubo traducciones al español, a partir de los *Discursos políticos y avisos del Parnaso*, Madrid, 1634; comp. D. Gagliardi (2010).

dolas con la interpretación o exégesis alegórica puesta al servicio de la verdad oculta, lo que explica el gusto barroco “por los discursos alegóricos y [que] sea entonces cuando se desarrollen al máximo las posibilidades del apólogo” (Baranda: 2007: 18)⁴. Está pensando Gracián, cuando menciona el “entretenido Diálogo”, no en la forma dialogada característica de la literatura dramática que puede aparecer también en obras narrativas y poéticas, sino en un determinado género literario, que asocia el jesuita con la tradición grecolatina de prestigiosos dialoguistas como Luciano, definida por sus propias convenciones temáticas y formales en lo que se refiere tanto a la caracterización de los interlocutores como al resto de los elementos de la mimesis dialógica y del proceso argumentativo.

Inmediatamente después del comentario anterior del discurso XLVI del *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, define Gracián la agudeza compuesta como “un cuerpo, un Compuesto Fingido, que, por traslación, pinta en sí las humanas acciones. No es de esencia desta Agudeza el metro, sino ornato, que la prosa suele suplir con su cultura”, subrayando su naturaleza ficcional de acuerdo con el concepto de mimesis aristotélica, antes de volver a enumerar una serie de géneros literarios similar a la precedente: “Comprende debaxo de sí este universal género toda manera de fábulas, como son Epopeyas, Metamorfosis, *Diálogos*, Comedias, Alegorías, Apólogos, Enigmas, Emblemas, Geroglíficos y Empresas” (AT, XLVI).

La misma enumeración, con ligeras alteraciones del orden y con la sustitución de los enigmas por “cuentos y novelas” aparece en la segunda versión: “Comprende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, *diálogos*” (A II, lv). Sin embargo, en ninguna de las dos versiones de su tratado sobre el ingenio, dedica Gracián al género dialogado un apartado específico, ya que se limita a incluirlo en el “latísimo campo de las alegorías” mencionado de nuevo únicamente al “impío Luciano” cuando trata de cada género de agudeza compuesta en especial: “Fue primero, quando no solo, en este género de inventar el impío Luciano, en sus combites y diálogos” (AT, XLVII); y, casi con las mismas palabras, en la versión ampliada: “En lo profano fue el primero en este género de inventar el impío Luciano...” (A II, lvi).

La hipertrofia alegórica que afecta a la poética de Gracián, y que le lleva a incluir dentro de la misma, además de los diálogos lucianescos, obras heterogéneas cuya “fermosa cobertura” oculta siempre una verdad, desde los *Triunfos* de Petrarca y la primera parte de la *Divina Comedia* de Dante hasta

⁴ Baranda (2011: 59-66) explica el origen del género apologético en la reelaboración humanística de la fábula de tradición grecolatina. Por su parte, Rodríguez de la Flor (2007: 49) se refiere al “rasgo alegórico” propio del Barroco, al que ha dedicado una reciente monografía (2012) sobre su articulación simbólica.

la misma *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, responde a una concepción utilitaria y moral de la literatura semejante a la que habían defendido en latín humanistas como Petrarca o Boccaccio desde los albores del Humanismo italiano, si bien la interpretación alegórica de la literatura se remonta a un viejo sistema que, utilizado en la Patrística para apropiarse del clasicismo pagano, pervive mucho más allá de la Edad Media. De hecho, el procedimiento le sirve a Gracián todavía en el Barroco para justificar el paganismo de Luciano o el erotismo de la *Celestina* confundiendo “retórica con la literatura; alegoría con poesía; y pedagogo con poeta”, como afirma Domingo Ynduráin en su imprescindible monografía (1994:412).

La agudeza, con sus múltiples variedades presentes a lo largo de la obra de Gracián tanto en la teoría como en la práctica del conceptismo, se desarrolla a partir de los tropos y figuras retóricas mediante la comparación de, al menos, dos elementos. Recordemos de nuevo la famosa definición de “concepto” no incluida en la primera versión de *Agudeza y arte de ingenio*: “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (A I, ii). Aunque, por su naturaleza común, resulta difícil trazar límites precisos entre la agudeza y el concepto, como afirma Emilio Blanco:

porque incluso el mismo Gracián, al reescribir su obra, sustituye un vocablo por otro, y en no pocas ocasiones la crítica ajena a Gracián los confunde. Simplificando mucho, podría decirse que el concepto es una clase específica de la agudeza. Si ésta establece conexiones ingeniosas múltiples entre distintos extremos que en principio no tienen por qué estar relacionados, el concepto nace en el momento en que esa fuerza genérica se concentra entre dos puntos concretos. El concepto sería el fruto expreso (‘exprimido’) de la agudeza (E. Cantarino y E. Blanco: 2005: 54-55).

Sin embargo, toda esta red de comparaciones contribuye a sustentar la interpretación alegórica que propone el jesuita dentro del conceptismo, hasta el punto de que la única obra suya de ficción propiamente dicha que publicó, *El Criticón*, dividida en tres partes editadas sucesivamente entre 1651 y 1657, está construida enteramente sobre un entramado alegórico⁵. En palabras de Javier García Gibert:

Si el Gracián de la primera etapa utiliza la ficción en un sentido eminentemente pragmático (político, moral y prudencial), el ficcionalismo de *El Criticón* tiene una finalidad pedagógica e iluminadora. Gracián encara en tal sentido la *ficción* literaria que es su novela, eligiendo, además, frente a otros posibles modelos realistas (como el relato picaresco o la sátira costumbrista), el espesor ficcional de la alegoría como modelo de representación (E. Cantarino y E. Blanco: 2005:111).

⁵ Egido (1997: 65) pone de relieve el contraste entre la “alegoría breve y ocasional” de *El Discreto* y las “alegorías muy largas” que acabó utilizando Gracián en su obra magna.

Junto a la fundamental estructura alegórica de la ficción narrativa protagonizada por Critilo y Andrenio en *El Criticón*, no menos evidente es la base dialógica que sustenta el desarrollo de sus conversaciones, “en el que la narración se compone sobre todo de diálogos” (M. Blanco: 2001: 385). Lo curioso es que, según estudia la misma autora de una monografía de referencia sobre la teoría europea del conceptismo (1992), el intercambio dialógico que aparece en *El Criticón*, como ocurre en el episodio de la “Plaza del populacho y corral del vulgo”, es una variedad entendida, más que como transmisión de ideas entre dos o más interlocutores, como un enfrentamiento ingenioso acorde con la estética conceptista de un modelo interlocutivo que “sopla por ráfagas, entrecortado por dichos agudos. Ello supone casi siempre que los actos de habla sean asimilados a jugadas o golpes en un combate formalizado” (M. Blanco: 2001: 380). De acuerdo con el planteamiento anterior, veamos ahora el pasaje aducido cuando Andrenio, después de haberse separado de su mentor Critilo, asiste acompañado de Cécrope y el Sabio al espectáculo que observan en la “Plaza del populacho y corral del vulgo”. Obsérvese que cada observación de Andrenio, más ingenua o elemental que las sucesivas de sus dos interlocutores, es retomada de manera irónica por Cécrope, cuyo nombre remite al héroe legendario de los atenienses, hijo de la Tierra, mitad hombre y mitad serpiente; y, en un tercer nivel sentencioso, por el Sabio encargado de concluir cada secuencia dialógica (separadas en la siguiente cita por espacios en blanco):

Aunque era tan ordinario aquí el ruido y tan común la vocería, sintieron que hablaban más alto allí cerca en una ni bien casa ni mal zahúrda, aunque muy enramada, que, en habiendo riego, hay ramos (...)
 – Éste es –dijo [Cécrope]– el Areópago; aquí se tiene el Consejo de Estado de todo el mundo.
 – Bueno irá él, si por aquí se gobierna. Ésta más parece taberna.
 – Así como lo es –respondió el Sabio–, que como se les suben los humos a las cabezas, todos dan en quererlo ser.
 – Por lo menos –replicó el Cécrope–, no pueden dejar de dar en el blanco.
 – Y aun en el tinto –respondió el Sabio (...).

 – ¡Prodigiosa cosa –dijo Andrenio– que, con meter tanto ruido, no tengan habla!
 – ¿Cómo que no? –replicó el Cécrope–. Antes jamás paran de hablar ni tienen otro que palabras.
 – Pues yo –replicó Andrenio– no he percibido aun habla que lo sea.
 – Tienes razón –dijo el Sabio–, que todas son hablillas y todas falsas (...).

 – No sólo no tienen habla –añadió Andrenio–, pero ni voz.
 – ¿Cómo que no? –replicó el Cécrope–. Voz tiene el pueblo, y aun dicen que su voz es la de Dios.
 – Sí, del Dios Baco –respondió el Sabio–, y si no, escuchadla un poco y oiréis todos los imposibles, no sólo imaginados, pero aplaudidos (C II, v).

Algunos rasgos del desarrollo dialógico empleado en *El Criticón*, aunque dentro de una estructura alegórica y narrativa que se asemeja en realidad a la sátira menipea, nos ayudan a comprender el género dialogado según lo concibe Baltasar Gracián en función de la trayectoria propia de cada modalidad genérica y de sus convenciones literarias respectivas⁶. Ciertamente, más allá de las semejanzas estilísticas proyectadas en la agudeza verbal del diálogo, de acuerdo con el conceptismo barroco defendido por el jesuita, existen conexiones tanto formales como temáticas entre la sátira menipea y algunos diálogos lucianescos, aun perteneciendo a tradiciones literarias diferentes. Cuando analiza la agudeza como recurso principal del diálogo en *El Criticón*, comenta Mercedes Blanco:

uno de los interlocutores tiene reservado, en cada momento, el papel que en el apotegma desempeñaría el *dictor*, lo cual equivale a someter al diálogo a una regla del juego. Esta técnica suele completarse con otra, que consiste en construir, siguiendo la tradición de la sátira menipea al modo de Luciano, y como lo había hecho Quevedo en los *Sueños*, grandes panoramas satíricos, situados en un emplazamiento alegórico, tematizado como plaza, jaula, zahúrda, corral, desván, yermo, corte, etc. (2001:388)⁷.

Ahora bien, aunque la recuperación de Luciano sea clave tanto para la sátira menipea como para el género dialogado, además de para prestigiar el conceptismo según lo entiende Gracián, no debemos confundir ambas tradiciones literarias. Recordemos que, en dos de las más influyentes elaboraciones teóricas construidas durante el pasado siglo, la de N. Frye y la de M. Bajtin, se diferencia con claridad la tradición menipea y el género dialogado más allá de sus inevitables conexiones, porque: “La forma corta de la sátira menipea suele ser el diálogo o coloquio, en el que el interés dramático reside en un conflicto de ideas más que de personajes” (Frye: 1991:411); de la misma manera que el “diálogo socrático” explora la naturaleza dialógica de la verdad, mediante la provocación por la palabra, antes que “por medio de una situación del argumento” (Bajtin: 2003: 162), como es propio de la menipea⁸.

⁶ Gilbert Highet (1978: II: 26-55) ofrece un conciso resumen sobre la trayectoria de la sátira desde la Antigüedad a la época barroca, tanto en verso dentro de la tradición derivada de Horacio, Persio y Juvenal, como en prosa, con ocasionales pasajes interpolados en verso, dentro de la modalidad menipea que recibe su nombre del filósofo cínico Menipo de Gádara (s. III a.C.). Un interlocutor homónimo interviene en varios diálogos de Luciano, como *Menipo* e *Icaromenipo*, además de aparecer en algunos de los *Diálogos de los muertos*. Cuestión debatida es si podemos asimilar el género dialogado lucianesco a la tradición satírica, como propone Lía Schwartz (1989 y 1992).

⁷ Los panoramas alegóricos se asimilan a la “agudeza conceptual” que, según la distinción de Maxime Chevalier (2002), era mucho más apreciada por el mismo Gracián que la “agudeza verbal”, directamente relacionada con la naturaleza oral del lenguaje.

La única obra de ficción propiamente dicha que compuso el jesuita aragonés, *El Criticón*, antes que en el género dialogado, se debe inscribir en la modalidad menipea dentro de la relación de autores y obras que propone Ramón Valdés (2006) cuando analiza su desarrollo durante el siglo XVII. La utilización de la forma dialogada que hacen Critilo y Andrenio en sus conversaciones no es un recurso aislado, sino que aparece siempre en combinación variable con otros procedimientos estructurales utilizados también en la sátira menipea como el relato en primera o tercera persona, las descripciones fantásticas u oníricas y las visiones alegóricas. Gracián tan sólo cultivó ocasionalmente el género dialogado en uno de sus primeros tratados morales, *El Discreto*, como veremos a continuación al examinar los dos únicos “realces” que llevan el título explícito de “diálogo”⁹.

La publicación en 1646 de *El Discreto*, dedicada al príncipe Baltasar Carlos al igual que el *Arte de ingenio* (1642) cuya versión definitiva no aparecería hasta 1648, marca un punto de inflexión por lo que se refiere a la variedad genérica de la agudeza compuesta que cultiva en esta ocasión el propio Gracián porque, a diferencia de lo que ocurre en sus tratados iniciales de estructura mucho más homogénea: *El Héroe* (1637) y *El Político* (1640), así como en su posterior colección de aforismos titulada *Oráculo manual* (1647), cada uno de los veinticinco “realces” o apartados en que se subdivide *El Discreto* viene encabezado por varias denominaciones genéricas, más o menos tradicionales, como elogio (I), alegoría (III), memorial (IV), crisis (VI), encomio (X), apólogo (XIII), invectiva (XIV), problema (XV), “ficción heroica” (XVIII), apología (XIX), emblema (XXI), fábula (XXIII), “panegiris” (XXIV) y “culto repartición” (XXV), algunas de ellas repetidas, como la de carta (VII, XII y XXII), sátira (IX, XI y XX), a la que también denomina “satiricón” (XVI), razonamiento o discurso académico (II y V) y, por lo que aquí nos interesa especialmente, “diálogo” (VIII y XVII)¹⁰.

La variedad genérica en *El Discreto* responde, como hemos visto en primer lugar, a la aspiración que reivindica Gracián por aquellos mismos años tanto en la primera como en la segunda versión de su *Agudeza y arte de ingenio* cuando asegura que una “misma verdad puede vestirse de muchas maneras” enumerando luego diversas modalidades literarias atribuidas a la agu-

⁸ Véase Chavarría Vargas (2011: 135-281), para una caracterización de las principales teorías sobre la sátira menipea.

⁹ Un estado de la cuestión sobre *El Discreto*, a cargo de José Enrique Laplana, se incluye en el volumen colectivo coordinado por A. Egido y M.C. Marín (2001:59-70).

¹⁰ Entre las denominaciones genéricas menos tradicionales, la de “satiricón” se refiere al relato homónimo del escritor inglés John Barclay (1582-1621) compuesto en latín y publicado en 1603. Egido estudia la variedad de la agudeza compuesta en los diferentes subgéneros registrados por Gracián bajo los epígrafes mencionados: “aunque algunos de ellos cuenten con una tradición anterior, él los renueva desde la perspectiva que el Renacimiento diera al rehabilitar los géneros clásicos como la sátira” (Egido, ed.: 1997: 55).

deza compuesta, algunas de cuyas denominaciones reaparecen en el título de los “realces”: no sólo la de diálogo, sino también la de apólogo, fábula, sátira y emblema. Más que negar la existencia de una noción clara de género literario a causa de la común naturaleza discursiva o filosófica que atribuye el jesuita a diferentes variedades genéricas, en una especie de “archigénero” como el que menciona Emilio Blanco (2002: 232), indagaremos ahora cuáles son los rasgos característicos de ambos realces que nos permiten ubicarlos dentro de la trayectoria del género dialogado, cuyo desarrollo durante el siglo XVII ha sido, sin embargo, desatendido por la crítica¹¹.

Aunque los realces VIII y XVII aparecen brevemente estudiados por Henri Ayala en su tesis inédita sobre los diálogos compuestos entre 1575 y 1692, no los ha considerado con la atención que merecen desde una perspectiva genérica global. Ayala los concibe como una simple concesión del jesuita a la moda dialógica que se había difundido desde el Renacimiento: “Baltasar Gracián a sacrifié lui aussi à la vogue du ‘dialogue’ dans deux chapitres du *Discret*” (1983: I: 17), cuando los incluye en un apartado dedicado al diálogo entendido simplemente como ejercicio de estilo (“comme exercice de style”) diferenciado de las verdaderas obras dialogadas. Poseen en común ambos diálogos, sin embargo, no sólo la naturaleza conceptista de su estilo, sino una determinada tipología de los interlocutores que intervienen en ellos y de la interacción entre sus respectivas interlocuciones que viene a condicionar en un sentido determinado su proceso argumentativo:

Gracián no baja en ellos a los infiernos, como hicieron Quevedo y Bartolomé Leonardo de Argensola en sus diálogos lucianescos, aunque aprovechará las lecciones de Luciano en algunos momentos de su obra y, sobre todo, en *El Criticón*. El jesuita omite, en este caso, alegorías, mitos y viajes ultramundanos, situando el ámbito conversacional en la esfera humanística del apacible discurrir sobre materias diversas (Egido, ed.: 1997: 56).

Para explicar el conceptismo del diálogo según Gracián, en segundo lugar, resulta útil la diferencia propuesta en la actualidad por Gérard Genette entre aquellas poéticas esencialistas (“poétiques essentialistes”) basadas en la concepción platónico-aristotélica de la mimesis literaria y la poéticas con-

¹¹ De la escasez crítica sobre el diálogo barroco en su conjunto, es buena prueba el capítulo correspondiente del panorama de Asunción Rallo quien, a pesar el marco cronológico claramente acotado en su título, se refiere de manera casi exclusiva a la prosa renacentista dialogada porque: “tiene en el diálogo el género característico” (1988: 136). Alberto Blecua, por su parte, afirma que durante el Barroco “el diálogo como género decae extraordinariamente”, si bien luego añade: “Las causas son complejas, pero una de las principales fue el auge de otros géneros, como la novela o el teatro, que permitían tratar de determinados temas de una forma más deleitable” (1993: 360). El estado de la cuestión no ha mejorado sustancialmente después de la tesis de Ayala (1983).

dicionales (“poétiques conditionalistes”) definidas no tanto por el modo de ficción (“fiction”) como por la actitud estética y estilística (“diction”) según la cual: “un texte est littéraire (et non plus seulement poétique) pour qui s’attache plus à sa forme qu’à son contenu, pour qui, par exemple, apprécie sa rédaction tout en refusant ou en négligeant sa signification” (2004:106). Si la propuesta de Genette resulta significativa, como creo, la concepción de Gracián se asimila a las poéticas condicionales en las que el estatuto literario de un género, el diálogo en este caso, depende del “arte de ingenio” derivado de su teoría retórica de la agudeza, más que del modo de ficción ya que, como sabemos: “Una misma verdad puede vestirse de muchas maneras” (*AT*, XLVI).

En las dos breves muestras del género dialogado que Gracián incluye en los reales VIII y XVII, intervienen tan sólo dos interlocutores en cada caso, de acuerdo con el procedimiento más simple de diálogo directo que es también el más frecuente a lo largo de la historia del género. El realce VIII: “El buen entendedor” lleva un subtítulo que precisa la identidad de sus dos interlocutores: “Diálogo entre el doctor Juan Francisco Andrés y el autor”, del mismo modo que el realce XVII: “El hombre en su punto” lleva el subtítulo: “Diálogo entre el doctor don Manuel Salinas y Linaza, canónigo de la Santa Iglesia de Huesca, y el autor”. Al igual que la del autor, trasunto ficticio del propio dialoguista, la existencia real o histórica de los dos restantes interlocutores está atestiguada. Casualmente ambos firman sendas aprobaciones de *El Discreto*, declarando en uno y otro caso su admiración por la obra de Gracián: “Enseña a un hombre a ser perfecto en todo; por eso nos enseña a todos” (*D*: “Aprobación del doctor don Manuel de Salinas y Linaza”); “La cultura de su estilo y la sutileza de sus conceptos se unen con engarce tan relevante, que necesita la atención de sus cuidadosos reparos para aprovecharse de su doctrina” (*D*: “Aprobación del doctor Juan Francisco Andrés”)¹².

El modelo dialógico de VIII: “El buen entendedor” es similar al de XVII: “El hombre en su punto”, no sólo por lo que se refiere a la naturaleza de los interlocutores y al modo directo de imitación, sino en lo que concierne a la interacción de las respectivas interlocuciones regidas por una técnica conceptista semejante a la empleada de manera narrativa en *El Criticón*. El diálogo ingenioso del autor con el doctor Andrés, o bien con el

¹² Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653) fue un historiador perteneciente al círculo de Lastanosa y miembro de la Academia de los Anhelantes. Por su parte, Manuel Salinas y Linaza, canónigo de la catedral de Huesca, también del círculo de Lastanosa, fue responsable de las traducciones castellanas de los epigramas de Marcial, que en la primera versión sólo figuraban en latín, incluidas en la *Agudeza y arte de ingenio*. En 1652, a causa de la opinión crítica de Gracián sobre un poema bíblico latino del canónigo, hubo entre los dos una “agria polémica”, en palabras de García Gibert (2002: 13-14), “que desencadenó una sucesión epistolar de duras réplicas y contrarréplicas que terminaron con la supuesta amistad entre ambos clérigos”.

canónigo Salinas, no fluye de modo continuado dependiendo del proceso argumentativo y del intercambio de opiniones, sino entrecortado por los dichos y frases agudas con los que se cierra cada par de interlocuciones, según transcurre en la siguiente cita el inicio del realce VIII cuando primero interviene el doctor, glosando el refrán al que alude su título, y a continuación el autor (de nuevo el espacio en blanco marca la discontinuidad entre las secuencias interlocutivas):

D.- Dicen que, al buen entendedor, pocas palabras.

A.- Yo diría que, a pocas palabras, buen entendedor. Y no sólo a palabras, al semblante, que es la puerta del alma, sobrescrito del corazón; aun le ve apuntar al mismo callar, que tal vez exprime más para un entendido que una prolijidad para un necio.

D.- Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir.

A.- Así es, pero recíbanse del advertido a todo entender (*D*, VIII).

La respuesta del autor reelabora el comentario precedente del doctor en cada turno de palabra, pero no hay continuidad entre cada par de intervenciones, desde el mismo inicio del realce se rompe la fluidez del intercambio conversacional, así como “el tradicional esquema escolar maestro-discípulo, situándose los dialogantes en un plano de igualdad” (Egido, ed.:1997: 56). Lo mismo ocurre en su continuación, ya que el autor cierra, en la segunda intervención de cada par, la secuencia dialógica. Sin embargo, los dialogantes pueden intercambiar sus respectivos papeles, como ocurre hacia la mitad de “El buen entendedor” cuando en sus intervenciones el doctor reelabora las precedentes de su interlocutor:

A.- El saber nunca daña.

D.- Pero tal vez da pena, y así como previene la cordura el qué dirán, la sagacidad ha de observar el qué dijeron. Saltea insidiosa esfinge el camino de la vida, y el que no es entendido es perdido. Enigma es, y dificultoso, esto del conocerse un hombre; sólo un Edipo discurre, y aun ése, con soplos auxiliares.

A.- No hay cosa más fácil que el conocimiento ajeno.

D.- Ni más dificultosa que el propio.

A.- No hay simple que no sea malicioso.

D.- Y que, siendo sencillo para sus faltas, no sea doblado para las ajenas.

A.- Las motas percibe en los ojos del vecino.

D.- Y las vigas no divisa en los propios (*D*, VIII).

El razonamiento alusivo al conocido refrán “A buen entendedor, pocas palabras” reaparece con variantes en cada par de interlocuciones, pero no

hay progresión dialógica de un par a otro¹³. De este modo, se producen continuas interrupciones entre los sucesivos turnos de habla, a diferencia de lo que es habitual en el género dialogado, cuya argumentación sí evoluciona porque: “Cada uno de los participantes en una conversación de diálogo hace evolucionar su propio discurso para contribuir a la unidad de propósito aceptada, de forma tácita o expresa, en el ‘pacto argumentativo’ inicial. Cada intervención presupone otras, todas ordenadas a una empresa solidaria (Vian: 2000: 258).

El desarrollo dialógico tan característico de VIII: “El buen entendedor” reaparece en XVII: “El hombre en su punto”, donde Gracián glosa la idea, recurrente en su obra, del continuo aprendizaje vital necesario para llegar a realizarse como persona; por ejemplo, se puede leer también en el aforismo correspondiente de su *Oráculo manual*: “*Hombre en su punto*. No se nace hecho: vase cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias” (*OM*, 6)¹⁴. En el realce XVII interviene primero el autor y luego el canónigo, quien por lo general confirma la idea expresada en la primera intervención de cada par. Tan sólo hacia el final cambia el procedimiento cuando el autor formula tres preguntas sucesivas que su interlocutor va solucionando, de acuerdo en estas secuencias finales con el esquema dialógico básico pregunta-respuesta en el que asume el canónigo ocasionalmente, como se puede observar en el siguiente pasaje, una función magistral:

A.- ¿De modo que se hace un rey?

C.- Sí, que no se nace hecho; gran asunto de la prudencia y de la experiencia, que son menester mil perfecciones para que llegue a tan gran complemento. Hácese un general a costa de su sangre y de la ajena, un orador, después de mucho estudio y ejercicio; hasta un médico, que para levantar a uno de una cama echó ciento en la sepultura. Todos se van haciendo hasta llegar al punto de su perfección.

A.- Y pregunto: ese punto a que llegaron, ¿será fijo?

C.- Ésa es la infelicidad de nuestra inconstancia. No hay dicha, porque no hay estrella fija de la luna acá; no hay estado, sino continua mutabilidad en todo. O se crece o se declina, desvariando siempre con tanto variar.

¹³ El refrán, recogido por Gonzalo Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*): “A buen entendedor, pocas palabras”, aparece glosado en otros lugares de la obra de Gracián (*OM*, 25 y 193). Egido (1997: 220) señala su derivación del dicho latino: *Intelligenti pauca*.

¹⁴ Como resume Jorge Novella Suárez (2002: 211): “es tarea de todo hombre su realización, su hacerse, cuando Gracián habla de “*El hombre en su punto*”, ese ir formándose como persona”; lo que se relaciona con la propia inestabilidad de la existencia humana: “De ce fait l’homme est en continuel mouvement dans un monde ou rien n’est stable”, como dice Ayala (1983: I: 19). Sin embargo: “Mediante la cultura y el trato con los sabios experimentados, a través de la lectura o de la conversación, conseguirá el hombre la prudencia necesaria para llegar a ‘ser persona’” (Hidalgo-Serna: 1993: 121).

A.- ¿De modo que sigue lo moral a lo natural, descaece con la edad la memoria y aun el entendimiento?

C.- Y aun por eso conviene lograrlo en su sazón y saber gozar de las cosas en su punto, y mucho más de los varones entendidos (*D*, XVII).

Sin embargo, con excepciones como la del pasaje citado, Gracián no concibe el modelo dialógico de los realces VIII y XVII en función del proceso argumentativo, avanzando mediante fórmulas conversacionales como las de pregunta-respuesta y afirmación-negación, sino, más bien, como un procedimiento estilizado que aísla cada par de intervenciones, de tal manera que hay un salto en la secuencia de uno a otro. Al igual que en “El buen entendedor”, tampoco hay progresión argumentativa al inicio de “El hombre en su punto”, que comienza de nuevo *ex abrupto* sin haber establecido previamente los interlocutores la *propositio* o tema del diálogo, que simplemente se deduce del título. El razonamiento no avanza porque se parte siempre de la premisa inicial, reiterada una y otra vez en cada turno de habla, como ocurre en los dos primeros (separados de nuevo en la cita por un espacio en blanco):

A.- Notable singularidad la de los persas, no querer ver sus hijos hasta que tenían siete años. El mismo paternal amor, que es el mayor, sin duda no era bastante a desmentir, o por lo menos disimular, las imperfecciones de la común niñez. No los tenían por hijos hasta que los veían discurrir.

C.- Pero si un padre no puede sufrir a un ignorante hijuelo, y espera siete años la hermosísima razón para admitirle a su comunicación ya capaz, ¿qué mucho que un varón entendido no pueda tolerar un necio extraño, y que lo extrañe a su culta familiaridad?

A.- No conduce la naturaleza, aunque tan pródiga, sus obras a la perfección el primer día, ni tampoco la industriosa arte; vanlas cada día adelantando, hasta darles su complemento.

C.- Así es, que todos los principios de las cosas son pequeños, aun de las muy grandes, y vase poco a poco llegando al mucho del perfecto ser. Las cosas que presto llegan a su perfección, valen poco y duran menos; una flor, presto es hecha y presto deshecha; mas un diamante, que tardó en formarse, apela para eterno (*D*, XVII).

Sea el acuerdo entre ambos interlocutores completo como en el pasaje citado, o bien existan diferencias de matiz como en “El buen entendedor”, lo característico en ambos realces es el esquema reiterativo de los sucesivos turnos de habla, interrumpiendo el proceso discursivo de un par a otro, además de introducir frecuentes juegos de palabras y agudezas, como los políptotos (“extraño...extrañe”; “hecha... deshecha”), antítesis (“pequeños...grandes”; “poco a poco... mucho”) y repeticiones (“presto... y presto”) del pasaje anterior, que refuerzan el carácter sentencioso y conceptista del estilo.

Por supuesto, el intercambio de agudezas no es exclusivo de Gracián, quien sin embargo destaca por acumularlas a costa del mismo proceso argumentativo, característico del diálogo, aun cuando cuenta con antecedentes en la tradición cortesana como el “Trasunto de un diálogo entre un Grande y el doctor Villalobos”, editado en 1543 y compuesto varios años antes por el médico Francisco López de Villalobos, probablemente entre 1510 y 1516 según comenta su reciente editora (Baranda, ed.: 2010:7)¹⁵. Desde el inicio, el duque y el doctor intercambian agudezas, al parodiar la forma habitual del silogismo: “Porque toda la física es burla”...; o mediante antítesis: “boca tan amarga... cosa tan dulce”; “me tuviérades a mí por león... tenéisme por cordero”; políptoton: “amarga... amarguras”, si bien en este diálogo cortesano los juegos de palabras no entrecortan el intercambio de opiniones entre el duque el doctor, ni su progresión conversacional. Al contrario, hay fórmulas de conexión (como las que señalo en cursiva en el siguiente pasaje) que garantizan la continuidad entre cada una de las secuencias dialógicas (separadas por un espacio en blanco):

DU.- Quince días ha que me quejo de un grande amargor de boca y no me lo habéis remediado, y con todo eso hallo por mí cuenta que sois el mayor físico que hay en toda Castilla.

DO.- Por el favor que tengo de vuestra señoría soy buen físico que, por lo demás, mejore Dios lo que falta.

DU.- No me entendéis, no lo digo por tanto.

DO.- Pues, ¿por qué lo dice vuestra señoría?

DU.- Porque toda la física es burla, y como vos sois el mayor burlador de Castilla, desta manera sois el mayor físico.

DO.- *Ello está, por cierto, bien silogizado.* Ya me maravillaba que de una boca tan amarga saliese cosa tan dulce. Bien se pudiera aplicar aquí el problema que hizo Sansón cuando halló el panar de miel en la boca del león que él había muerto.

DU.- Bien decís, porque, después de Dios, vos me habéis muerto.

DO.- Tampoco me entiende a mí vuestra señoría, no lo digo por tanto.

DU.- ¿Cómo así?

DO.- Porque ni vos sois león ni yo Sansón; mas dígolo porque tenéis la boca tan amarga que cuando no estáis de buen temple nunca salen de allá sino amarguras. Si no, pregunténlo al mayordomo y a los otros oficiales de casa.

DU.- Si yo, cuando lo pude hacer, hubiera hecho carne de los que son de vuestra suerte me tuviérades a mí por león, mas como ando doméstico entre vosotros tenéisme por cordero.

¹⁵ Edición por donde cito de aquí en adelante sin más que indicar entre paréntesis el número de página. Por su parte, M. Blanco (2001: 380) destaca el papel que asume como interlocutor el propio Villalobos “quien profiere los dichos que inducen una pausa en el intercambio de razonamientos jocosos y de motes o pullas” en este diálogo, reproducido dentro de la respuesta a una carta que el Arzobispo de Santiago envía al médico.

DO.- *Sea así como vuestra señoría manda*, pues que el reverendísimo señor Cardenal de Toledo manda poner silencio en la respuesta (pp. 59-60).

A diferencia de los dos diálogos de *El Discreto*, el de López de Villalobos materializa una progresión discursiva entre las sucesivas secuencias que forman parte del intercambio conversacional descompuesto, a su vez, en sucesivos turnos de habla de acuerdo con las relaciones básicas de pregunta-respuesta (“...¿por qué lo dice vuestra señoría?/ Porque...”), y de afirmación-negación, como cuando después de afirmar el médico: “soy buen físico”, le responde el duque: “no lo digo yo por tanto”; las cuales nos remiten al mismo contexto de la enunciación, enmarcado por la presencia de otros interlocutores que, aunque mudos, condicionan el proceso argumentativo. Me refiero al gesto final del cardenal ordenando silencio al deslenguado médico para imponer con su *auctoritas* el orden que corresponde a la desigual jerarquía social existente entre ambos interlocutores¹⁶.

Por otra parte, aunque Gracián utiliza el esquema dialógico más simple entre dos interlocutores, sin *verba dicendi*, los continuos juegos de palabras que introduce le llevan a convertir el modelo lucianesco del “coloquio familiar”, recuperado a mediados del siglo XVI por dialoguistas como Vives o Alfonso de Valdés (y cuyo mayor exponente había sido Erasmo, traductor él mismo de Luciano), en un peculiar ejercicio de estilo acorde con su retórica de la agudeza conceptista¹⁷. La influencia de los dialoguistas que siguen a Luciano resultaría, además, decisiva en la trayectoria del género dialogado como vehículo privilegiado de la sátira durante la época renacentista, mientras que durante el Barroco la situación cambia porque se amplía el abanico de procedimientos satíricos, especialmente mediante el recurso a la alegoría:

Gracián usará, en efecto, de lo alegórico para verter su sátira moral en vez del diálogo lucianesco, tan empleado por los humanistas del Renacimiento. Al subsumir el diálogo en la alegoría, Gracián de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma, demuestra preferir

¹⁶ El cardenal pertenece a la categoría de los personajes denominados *umbrae*, ya que no hablan, si bien pueden intervenir mediante un lenguaje no verbal cuya interpretación es comentada por los interlocutores del diálogo: “Cuando en un diálogo hay testigos, éstos suelen actuar como reguladores (es decir, como garantías de la escucha) y como salvaguardas de una norma social” (Vian: 2000: 265).

¹⁷ El modelo lucianesco del “diálogo conversacional y dramático” representa: “el modelo más innovador en la historia del diálogo, y el que más gustó a la posteridad literaria que lo imitó largamente y lo definió como ‘diálogo lucianesco’ por excelencia; en él conversan de modo desenfadado dos o tres interlocutores con el sistema de preguntas-respuestas o réplicas-contrarréplicas breves” (Vian: 2005: 61).

el vehículo impactante y espectacular sobre el razonador (García Gibert.: 2002: 102)¹⁸.

A despecho de su reconocida impiedad, la influencia del modelo lucianesco aparece en Gracián reinterpretada haciendo uso continuo de la alegoría, característica de la sátira menipea del Barroco. Precisamente si, en los pasajes citados tanto del *Arte de ingenio* (XLVI) como de la *Agudeza* (II, iv), menciona el jesuita a Luciano entre los “sabios” Homero, Esopo, Séneca, Ovidio y Juvenal que atienden a la “filosófica verdad”, cuando en *El Criticón* se encuentra Critilo en “El museo del Discreto” con la Filosofía Moral, ésta le prepara una “ensalada” con las “hojas” recogidas en las obras de varios autores, de los cuales menciona primero a Séneca, Platón, Epicteto y Luciano: “Para apetito y regalo hizo una ensalada de los diálogos de Luciano, tan sabrosa, que a los más descomidos les abrió el gusto, no sólo de comer, pero de rumiar los grandes preceptos de la prudencia” (C II, iv). A continuación, Esopo, Alciato, Plutarco, Giovio y Don Juan Manuel figuran también entre los elegidos, con preferencia a otros escritores como Petrarca, Justo Lipsio, Quevedo (por ser sus hojas “como las del tabaco, de más vicio que provecho”); y, de nuevo, la *Celestina*, Barclayo (John Barclay) y los “raguallos” del Boquelino (Boccalini: *Ragguagli di Parnaso*) ya mencionados.

El canon de lecturas en “El museo del Discreto” remite con ligeras variantes tanto al discurso XLVI de la “filosófica verdad” en el *Arte de ingenio*, como a su versión ampliada, donde el diálogo se alineaba, entre las posibles variedades de la agudeza compuesta, con otros géneros literarios cuyo denominador común provenía de su lectura alegórica. En *El Criticón*, a falta de Homero, Ovidio, Juvenal y Pitágoras, los demás autores seleccionados reaparecen dentro de la Filosofía Moral, agrupados también por su interpretación alegórica en una enumeración que ya nos resulta familiar, y que se repite también con variantes en el prólogo:

Las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo (C, “A quien leyere”).

¹⁸ Como afirma Michael O. Zappala (1990: 168): “The image of Lucian as moral philosopher, so well established by the early Italian Hellenists, is, as Menéndez Pelayo observed, the prevalent view of the Sophist in Golden Age Spain”, poco antes de diferenciar tres periodos en su evolución: 1520-1560, 1560-1600 y 1600-1680, el tercero de los cuales es el que aquí nos interesa especialmente para el estudio de Gracián (1990: 206 y ss.). La influencia tanto de Luciano como de sus imitadores se ve condicionada por la Inquisición, sobre todo a partir del Índice de 1559, teniendo en cuenta el conflicto antiguo “y no resuelto ni en Bizancio ni en el *Quattrocento* italiano”, como nos recuerda A. Vian (2005: 74), “entre el Luciano ateo o blasfemo y el Luciano filósofo moral”.

Comentando precisamente los escritores seleccionados por la Filosofía Moral en “El museo del Discreto”, Ignacio Gómez de Liaño explica la predilección del jesuita por la simbología moral de acuerdo con un doble criterio:

que hayan sabido razonar hondamente sobre la realidad humana, y que hayan sabido encontrar buenos símbolos de esa realidad. Debemos, no obstante, añadir que el grupo de Séneca, Platón, Epitecto y Plutarco también se destaca por la agudeza de sus símbolos, así como Luciano, Esopo, Don Juan Manuel, Alciato y Giovio por sus virtualidades analíticas (2002: 120)¹⁹.

Privilegia el jesuita aragonés tanto el pensamiento como la expresión apoyados en la alegoría para transmitir su idea de la existencia, tomando del escritor sirio, más que la mirada escéptica o irónica de la filosofía cínica propia de sus diálogos, la inspiración para crear escenarios alegóricos con los que alimentar en *El Criticón* la insaciable voracidad de su pensamiento simbólico. Excepto en los dos realces de *El Discreto*, no se interesó Baltasar Gracián por cultivar el género dialogado en el que su admirado Luciano había sido, al menos desde la época renacentista, uno de los modelos clásicos insoslayables junto con Platón y Cicerón.

Todavía Bartolomé Leonardo de Argensola, en sus *Diálogos* manuscritos *Dédalo*, *Menipo litigante* y *Demócrito*, compuestos probablemente a fines del siglo XVI o principios del XVII, constituye uno de los ejemplos tardíos de imitación lucianesca, en combinación con otros modelos literarios relacionados con la tradición literaria de la sátira menipea²⁰. El clasicismo del menor de los hermanos Leonardo le lleva a imitar el diálogo lucianesco que, hasta alcanzar su clímax en *El Crotalón* compuesto hacia 1556, había gozado de gran fortuna ligado a la poderosa influencia de Erasmo.

¹⁹ Sobre la visión de Luciano como filósofo moral (*Dialogi Mortuorum*, *De luctu*, *Charon*, etc.), comenta Ana Vian (1999:37): “sirvió a todos los que quisieron corregir las costumbres y las instituciones contemporáneas, y convivió en los Siglos de Oro con otra imagen que en parte contradecía a aquella: la del Luciano maestro del subjetivismo filosófico; la contradecía porque la filosofía moral implica la existencia explícita o implícita de un universo moral objetivo”.

²⁰ Si bien no fueron publicados los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo hasta los siglos XVIII y XIX, hay una reciente edición con el intencionado título de *Sátiras menipeas* en las que se estudian exclusivamente como variantes de esta modalidad literaria (Schwartz y Pérez Cuenca, eds.: 2011). Tras la recuperación de Luciano, Ramón Valdés señala la importancia de otros modelos ligados al desarrollo de la sátira menipea y a la ambientación onírica (J.L. Vives: *Somnium Vivis*, J. Lipsio: *Somnium*), que culmina en los *Sueños y discursos* de Quevedo, ampliando la variedad expresiva del diálogo al mezclarlo con diversas tradiciones literarias, como la visión alegórica y las situaciones fantásticas: “otros cauces, otras formas y géneros, no sólo el diálogo, confluirán en la sátira menipea en su renacimiento” (Valdés: 2006: 194). Un planteamiento semejante es el de Emilio Chavarría Vargas (2011:264-281), a la hora de delimitar la trayectoria de la sátira menipea.

Si durante el Renacimiento el desarrollo de la sátira menipea depende en mayor medida del diálogo lucianesco, después de Quevedo, cuyos *Sueños y discursos* no se publican hasta 1627, y de otros autores habitualmente mencionados dentro de esta serie como Enríquez Gómez: *El siglo pitagórico*, Vélez de Guevara: *El diablo cojuelo*, Saavedra Fajardo: *República literaria*, o Francisco Santos, entre las obras pertenecientes a la misma modalidad (Valdés: 2006: 199) una de cuyas cumbres más sobresalientes sería *El Criticón*, se amplía la trayectoria genérica con la variable mezcla de procedimientos: no sólo la forma dialogada, sino también el prosimetro, la ambientación onírica, el relato fantástico en primera persona y el desfile de figuras. Entre los procedimientos mencionados característicos de la menipea, ocupa un lugar destacado el recurso omnipresente a la exégesis alegórica que, como sabemos, se adapta al conceptismo de la agudeza compuesta²¹.

Aunque el Luciano posterior a la Contrarreforma, muy alejado ya del erasmismo, sigue siendo un vehículo para la sátira moral o política, los escritores del Barroco como Gracián, pero también Quevedo y otros como los ya mencionados, experimentan con el lucianismo dentro de la corriente más amplia de la tradición menipea durante un periodo de cambio en relación a los géneros renacentistas con el propósito de superarlos. Como le dice el diablo de Luis Vélez de Guevara al estudiante, en *El diablo cojuelo*: “desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, mal año para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española” (Cepeda y Rull, eds.: 1968: 129).

La predilección de Gracián por las “estratagemas” relacionadas con la agudeza le lleva a reinterpretar la tradición clásica del diálogo. Su innovación viene determinada no sólo por los cambios estilísticos que introduce en los realces dialogados de *El Discreto* o por la peculiar interacción de las interlocuciones que rompe el esquema maestro-discípulo tradicional dentro del género desde la Antigüedad grecolatina, sino por la modificación de las variables relaciones intergenéricas que dependen del sistema literario imperante en cada época. En este caso, es sintomático el predominio de la sátira menipea cuya hegemonía se explica, en gran parte, por las consecuencias que tuvo durante el Barroco el desarrollo de la cultura humanística, al mismo tiempo que por el tono desengañado que se percibe en la serie de obras citadas de Quevedo, Enríquez Gómez, Vélez de Guevara, Saavedra Fajardo y Francisco Santos, incluyendo en ella *El Criticón* de Gracián.

Por último, dentro de la variedad de formas discursivas propias de la prosa barroca, ya que: “Como Quevedo, Gracián cultivó casi todas las moda-

²¹ En el estado de la cuestión correspondiente, destaca Carlos Vaíllo como factor dominante “la presencia constante de la alegoría” dentro de la problemática adscripción genérica de *El Criticón* (Egido y Marín: 2001: 106-107), resultado de combinar el hibridismo consustancial a la sátira menipea con otras modalidades narrativas (picaresca, bizantina, etc.) a las que se ha referido la crítica actual.

lidades en que la prosa de ideas del siglo XVII se ramifica” (Sobejano: 1983: 904), resulta asimismo sintomático que, después de haber publicado los dos realces dialogados de *El Discreto*, no volviera a recurrir el jesuita al género dialogado que, sin embargo, había gozado de gran auge durante la centuria anterior. Como hemos visto, en *El Crítico* utilizó la forma dialogada siempre en combinación con otros recursos narrativos de la sátira menipea, sustentados por un desarrollo alegórico conjunto, de acuerdo con el cambio de jerarquía en la trayectoria de ambos géneros que se había producido como consecuencia de la transformación del género dialogado ocurrida durante el Barroco a partir del clasicismo renacentista.

JESÚS GÓMEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID/IUMP

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Henri. (1983) *Introduction à l'étude du dialogue au XVII^e siècle (1575-1692)*. 2 vols. Lille. Atelier National de l'Université de Lille III.
- BAJTIN, Mijail M. (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963]. Trad. esp. Madrid. FCE.
- BARANDA, Consolación. (2007) “El apólogo y la literatura de ficción en el Renacimiento”. *Studia Aurea*. 1. <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=45>
- BARANDA, Consolación (Ed.) (2010) Francisco LÓPEZ DE VILLALOBOS. “Trasunto de un diálogo entre un Grande y el doctor Villalobos”. *Diálogos españoles del Renacimiento*. Ana Vian (dir.). Toledo. Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal).
- BARANDA, Consolación (Ed.) (2011) *Apólogo de la ociosidad y el trabajo, de Luis Mexía, glosado y moralizado por Francisco Cervantes de Salazar*. Salamanca. Eds. Universidad de Salamanca.
- BLANCO, Emilio (Ed.) (1993) Baltasar GRACIÁN. *Obras completas*. Madrid. Biblioteca Castro. 2 vols.
- BLANCO, Emilio (Ed.) (1995) Baltasar GRACIÁN. *Oráculo manual*. Madrid. Cátedra.
- BLANCO, Emilio (Ed.) (1998) Baltasar GRACIÁN. *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*. Madrid. Cátedra.
- BLANCO, Emilio. (2002) “Los géneros literarios en Baltasar Gracián”. *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y Literatura en el Barroco*. Juan Francisco García Casanova (Ed.). Granada. Universidad de Granada. 219-246.
- BLANCO, Mercedes. (1992) *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. París. Champion.
- BLANCO, Mercedes. (2001) “La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma del diálogo”. *Crítico*. 81-82. 369-391.
- BLECUA, Alberto. (1993) “Coloquios y diálogos en los siglos XVII y XVIII”. *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. R. Gullón (dir.). Madrid. Alianza. 360-362.

- BORGES, Jorge Luis. (1983) 3ª ed. *Obra poética, 1923-1977*. Madrid. Alianza/Emecé.
- CANTARINO, Elena y Emilio BLANCO (Eds.) (2005) *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid. Cátedra.
- CEPEDA, E. y E. RULL (Eds.) (1968) Luis VÉLEZ DE GUEVARA. *El diablo cojuelo*. Madrid. Eds. Alcalá.
- CHAVARRÍA VARGAS, Emilio. (2011) *Transtextualidad y Burla. Lo jocoserio en la sátira menipea de Diego Torres Villarroel*. Benalmádena (Málaga). e.d.a.
- CHEVALIER, Maxime. (2002) "Conceptismo, culteranismo, agudeza". *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. A. Moraleja (Ed.), nº monográfico de *Cuaderno Gris*, 1. 107-113.
- EGIDO, Aurora (Ed.) (1997) Baltasar GRACIÁN. *El Discreto*. Madrid. Alianza.
- EGIDO, Aurora y María Carmen MARÍN (Coords.) (2001) *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza. Gobierno de Aragón/Institución Fernando el Católico.
- FRYE, Northrop. (1991) *Anatomía de la crítica* [1957]. E. Simons (Trad.). Venezuela. Monte Ávila.
- FUMAROLI, Marc. (2008) *Las abejas y las arañas. La Querrela de los Antiguos y Modernos*. Trad. C. Martínez. Barcelona. Acontilado.
- GAGLIARDI, Donatella. (2010) "Fortuna y censura de Boccacini en España: una aproximación a la inédita *Piedra del parangón político*". *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. E. Fosalba y C. Vaíllo (Eds.). Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona (Studia Aurea). 191-207.
- GARCÍA GIBERT, Javier. (2002) *Baltasar Gracián*. Madrid. Síntesis.
- GENETTE, Gérard. (2004) *Fiction et diction*. Paris. Seuil.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. (2002) "Gracián o la crítica de la razón simbólica", *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. A. Moraleja (Ed.), nº monográfico de *Cuaderno Gris*, 1.115-140.
- HIDALGO-SERNA, Emilio. (1993) *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El "concepto" y su función lógica*. Barcelona. Anthropos.
- HIGHET, Gilbert. (1978) *La tradición clásica*, 2 vols. Trad. cast. México. FCE.
- NOVELLA SUÁREZ, Jorge. (2002) "Baltasar Gracián y el arte de saber vivir (Política y filosofía moral en el Barroco español)". *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y Literatura en el Barroco*. Juan Francisco García Casanova (Ed.). Granada. Universidad de Granada. 189-218.
- RALLO, Asunción. (1988) *La prosa didáctica en el siglo XVII* (Historia crítica de la Literatura Hispánica, vol. 11). Madrid. Taurus.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (2007) *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta/Universitat de les Illes Balears.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (2012) *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgica en el Barroco hispano*. Madrid. Akal.
- SCHWARTZ, Lía. (1989) "Golden Age Satire: Transformations of Genre". *Modern Language Notes*. 104. 260-282.
- SCHWARTZ, Lía. (1992) "El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género". *Ínsula*. 542. 1-2 y 27-28.
- SCHWARTZ, Lía e Isabel PÉREZ CUENCA (Eds.) (2011) Bartolomé LEONARDO DE ARGENSO LA. *Sátiras menipeas*. Zaragoza, PUZ/IEI/Gobierno de Aragón/IET.

- SOBEJANO, Gonzalo. (1983) "Gracián y la prosa de ideas". *Historia y Crítica de la Literatura Española*. B. W. Wardropper (Ed.). Barcelona. Crítica. 904-981.
- VALDÉS, Ramón. (2006) "Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro". *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. C. Vaíllo y R. Valdés (Eds.). Madrid. Castalia. 179-207.
- VIAN, Ana. (1999) "Luciano reformista y latino en *El Crotalón*". *Iberorromania*. 50. 28-57.
- VIAN, Ana. (2000) "Palabra y responsabilidad compartidas. Cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico". *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit Von der Antike bis zur Aufklärung*. K.W. Hempfer y A. Traninger (Ed.), Stuttgart Frank Steiner Verlag. 241-289.
- VIAN, Ana. (2005) "El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos". *El diálogo renacentista en la Península Ibérica. Der Renaissancedialog auf der Iberischen Halbinsel*. R. Friedlein (Ed.). Stuttgart. Franz Steiner Verlag. 51-96.
- VIAN, Ana (dir.) (2010) *Diálogos españoles del Renacimiento*. Toledo. Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal).
- YNDURÁIN, Domingo. (1994) *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid. Cátedra.
- ZAPPALA, Michael O. (1990) *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*. Potomac (Maryland). Scripta Humanistica.