

INTRODUCCIÓN¹

Brevity is the soul of wit
Hamlet, II, esc. 2

VÍSPERAS DE UN VIAJE AL PARNASO

La llegada del padre Baltasar Gracián al colegio de la Compañía de Huesca en el verano de 1636 abre una etapa crucial en la peregrinación de una vida que había alcanzado el «otoño de la varonil edad», cuando el discreto «ya discurre y se desvela; y, porque se reconoce hombre, trata de ser persona, estima el ser estimado, anhela al valer, abraza la virtud, logra la amistad, solicita el saber, atesora noticias y atiende a todo sublime empleo» (*El Criticón*, p. 250). A los treinta y cinco años de edad el belmontino, que había elegido en su juventud el camino estrecho y dificultoso, «al fin cuesta arriba», de la virtud, podía dar por bien empleadas las primeras jornadas de la «cultura repartición de la vida», cuyos rumbos trazaría una década después en el realce XXV de *El Discreto*. Desde los lejanos tiempos en Toledo, al amparo de su tío Antonio Gracián, capellán en la catedral primada, donde hizo sus estudios de letras humanas, no cabe duda de que se había entregado con aprovechamiento al rico ejercicio de «hablar con los muertos», que a través de los libros actualizan de forma perenne su mensaje y nos siguen interpelando a pesar de los siglos, tarea en la que pudo profundizar como profesor de gramática en los sucesivos destinos posteriores a su ordenación en 1627, Catalunya, Lérida y Gandía. La disección de las retóricas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, la familiaridad con los modelos de *latinitas*, de Virgilio, Horacio o Julio César a Séneca, Terencio o Tito Livio, y la afinidad electiva con Marcial, de quien siempre se consideró paisano, debieron despertar en el joven jesuita un afán de emulación que alcanzaba también a los clásicos griegos, de Homero a Plutarco, pasando por Esopo y Luciano.

¹ El lector interesado en el mejor conocimiento de *El Héroe* no debe dejar de repasar las introducciones de Peralta (en Batllori y Peralta, 1969b: 53-64), Ramos Foster (1975: 118-122), Marín Pina (2001: 33-45), Egido (2001a: IX-LXXX; 2001b: VII-XXV; 2014b: 31-57; 2016: VII-XXXI), García Gibert (2002: 25-30), y Bernat Vistarini y Madroñal (2003: 7-18).

El cultivo de las humanidades como discípulo y docente determinó también su afición por «la plausible Historia», con particular debilidad por las biografías, por ser en ellas donde con más fuerza se manifestaba el valor ejemplarizante de las acciones del pasado, puesto que en todo momento privilegió la perspectiva moral de la historia que vio reflejada en las *Vidas paralelas* del queronero o en la *Vida de Alejandro* de Quinto Curcio.² Tuvo que ser así por la centralidad de la moral, «pasto muy de hombres», en la vida intelectual de Gracián, que, ya vinculado con sus primeros votos a la orden jesuítica en 1621, y tras los años de formación en la materia en Calatayud y Zaragoza, fue juzgado apto para la enseñanza de filosofía, y ejerció de profesor de teología moral en los colegios de Lérica y Gandía. A todo ello habría que sumar todo el bagaje de buenas letras en crestomatías, misceláneas, libros de emblemas y enciclopedias del que pudo hacer acopio en las bibliotecas de los colegios donde se formó, a pesar de las limitaciones de estos centros, con la excepción de Gandía, que no desatendía a los autores modernos y que pudo ayudar a configurar en la mente de Gracián el ideal de biblioteca que supone el «museo del discreto» (*El Criticón*, II, 4), en cuya cúspide se situaban, no hay que olvidarlo, en coherencia con la condición consagrada del autor, los libros espirituales.³ La formación de nuestro autor llevaba así la impronta del humanismo, del que la *ratio studiorum* de los jesuitas era en gran medida una emanación.

Las especiales circunstancias de la vida en una congregación hubieron por fuerza de limitar el objetivo de la segunda jornada de la existencia, consistente en peregrinar en busca del disfrute de «todo lo bueno y lo mejor del mundo», aunque la «vida alternante» (en palabras de Batllori, 1958: 55-100) del padre Baltasar, que, por providencia de la Compañía, interesada en fomentar la cohesión de sus miembros y en inculcarles algo próximo a una aspiración de universalidad, lo había llevado por tierras catalanas, aragonesas y valencianas, le granjeó un conocimiento extenso de su provincia religiosa y patria política, que podía ser espejo o muestra de toda la humanidad. Había conocido el jesuita los sinsabores del trato humano, especialmente en la casa profesa de Valencia, donde su año de segundo noviciado, concluido en 1631, estuvo sacudido por rencillas personales y celos de nación, aunque nada le había impedido estrechar lazos de afecto con algunos de sus superiores y hermanos; pero, si en algún momento pudo gustar, aun en breve porción, las delicias de comunicar «con los primeros y mayores hombres del mundo, eminentes ya en letras, ya en valor, ya en las artes, estimando toda eminencia», sería en el cenáculo de Vincencio Juan de Lastanosa, noble y prohombre oscense, cuyo palacio, frontero del colegio de los jesuitas de Huesca, ofreció a Gracián la oportunidad de medirse con personas de grandes prendas intelectuales.⁴

² Para la concepción de la historia de Gracián y su peso en la obra literaria del aragonés, véase Egado (2000a: 117-156 y 191-241).

³ Para la biblioteca ideal de Gracián, véase Géal (1999).

⁴ Para la figura de Lastanosa, véanse Gil Encabo (2008) y Egado (2011a).

Es de imaginar que las nuevas misiones de predicación y confesión facilitarían el encuentro del padre Baltasar con Lastanosa, algo más joven pero también «hombre en su punto», que le abrió su círculo, tan ajeno a sus correligionarios, calificados por su hermano Felipe, en una carta del 14 de mayo de 1639 (Garcés Manau y Laplana, 2002: 78-79), de gente «ingrata y desconocida», donde compartían gustos e inquietudes religiosos seculares como Juan Orencio de Lastanosa, hermano de Vincencio Juan, canónigo de la catedral y luego rector de la Universidad Sertoriana, y Manuel de Salinas, también canónigo y jurista, historiadores como Francisco Ximénez de Urrea, cronista mayor del Reino de Aragón, y Juan Francisco Andrés de Uztárróz, poeta y humanista, o pintores como Jusepe Martínez.⁵ El roce físico en las tertulias y los lazos de distinta naturaleza con otras personalidades propiciados por los mismos integrantes de este grupo dilataron los horizontes intelectuales de Gracián, pero también los sociales, pues le franquearon el mundo nobiliario, fundamental para el desarrollo de su carrera literaria, ya que, además del de la familia Lastanosa, alcanzaría el crédito de Ana Francisca Abarca de Bolea, abadesa del convento cisterciense de Casbas, los condes de Aranda (y particularmente de la condesa, doña Luisa María de Padilla) o el duque de Nochera, del que habría de convertirse en confesor y apoyo tres años más tarde.

Le bastaba al padre Baltasar atravesar el Coso de Huesca para hallar en el palacio de don Vincencio, que evocaría en «Los prodigios de Salastano» (*El Crítico*, II, 2), un universo de maravillas concentradas en su museo, producto de las aficiones numismática, anticuaria y naturalista del dueño, en los jardines, donde arte y naturaleza se daban la mano, en los salones, de cuyas paredes colgaban cuadros atribuidos a Tiziano, Ribera o Rubens en algunas descripciones de la casa, y, sobre todo, en la fastuosa biblioteca, cuya riquísima colección aglutinaba lo mejor de las letras clásicas y modernas, de la historia, de la política y de las ciencias naturales, y que Lastanosa ponía generosamente a disposición de todo entendido.⁶ Es muy probable que la consulta de sus volúmenes sirviera para dar forma definitiva a *El Héroe*, junto con el impulso que sin duda recibió de sus nuevas amistades, que quizá vieron en él un reflejo de sí mismos, y el anhelo de excelencia que pudo despertarle la contemplación de este microcosmos culto y elevado.

Es lógico suponer que, entre los papeles traídos de Gandía, figurara ya algún esbozo o primera redacción, aún incompleta, de la obra que luego habría de titularse *El Héroe*. En los preliminares de la primera edición no se incluye la aprobación, pero sabemos que el libro se imprimió a lo largo del mes de agosto de 1637, pues el 9 de ese mes Lastanosa remitió, junto con la carta que proporciona este dato, una copia todavía manuscrita a Virgilio Malvezzi, y el 2 de septiembre, en otra misiva a don Vincencio, Andrés de Uztárróz acusaba recibo de un ejemplar

⁵ Para más datos sobre el círculo lastanosino, sigue siendo fundamental el trabajo clásico de Arco (1934).

⁶ Para el coleccionismo de Lastanosa, véase Gil Encabo (1994 y 2010).

impreso (Arco, 1950, I: 119-120). La dedicatoria del autor a Lastanosa está fechada el 1 de agosto, aunque el trabajo en las prensas podría haber empezado ya, una vez recibida la autorización pertinente, probablemente unos días antes. Nada impide que, considerada su brevedad, la escritura del tratado se hubiera podido realizar entre la llegada de Gracián a Huesca en verano de 1636 y los meses de junio o julio de 1637, pero es plausible que al menos su concepción se produjera en tierras valencianas. Desde luego hay que ubicar en estos meses la copia autógrafa que se conserva, pues contiene una probable referencia a la toma de la ciudad francesa de Corbie por parte del cardenal-infante don Fernando, acaecida en agosto de 1636, lo que obliga a descartar una redacción anterior a esa fecha.⁷ El propio tenor del manuscrito contiene, después de abundantes enmiendas, añadidos y supresiones, una versión completa y coherente, muy próxima ya a la de la *editio princeps*, y la disposición del texto, similar a la de un impreso, con cajas de escritura muy definidas, amplios márgenes, numeración de folios y reclamos en el borde inferior derecho da la sensación de que el autor tenía en mente una próxima publicación.⁸ Es más, la dedicatoria, que apunta a lo más alto, es otro nítido indicio de que, en el momento en que trabajaba sobre este manuscrito, Gracián ya tenía el convencimiento o la seguridad del salto de sus páginas a los moldes.

Probablemente, con una copia anterior daría a conocer el jesuita su obra al círculo lastanosino, que hubo de acogerla con agrado, no solo porque, entre sus miembros, quien más, quien menos tenía pujos literarios y sabía reconocer los méritos del ingenio, sino porque el asunto les concernía, ya que esta *opera prima* rezuma el espíritu elitista connatural a un ambiente aristocrático, que, sin embargo, ya no encontraba sus fundamentos exclusivamente en la sangre y el ejercicio de las armas, sino que se reconocía también en la nobleza intelectual que otorga el cultivo de las letras. A esta última categoría quería pertenecer Gracián, demostrando con ello que él, como todos sus contertulios, estaba afectado por el orgullo intelectual, lindante con la soberbia, que imputó Vives a los humanistas en *De vita et moribus eruditi*. En este contexto, *El Héroe* fue visto, sin duda, como un producto logrado de la «tercera jornada de tan bello vivir», que se ha de dedicar a la reflexión y en la que la persona «pondera, juzga, discurre, infiere y va sacando quintas esencias de verdades», pues mostraba una rara consistencia en la invención, unas medidas proporciones en su arquitectura y una admirable voluntad de estilo personal.

Por todo eso, y por una manifiesta sintonía con una cierta literatura en boga, nada tiene de sorprendente que Lastanosa promoviera y sufragara la edición del tratado en el taller de Juan Francisco de Larumbe, editor de la universidad, sito en el mismo Coso de Huesca. A pesar de la modestia de la impresión, sin más adorno que una cenefa y una letra capitular con motivos vegetales en el primer folio, y del aspecto mínimo del 24.º, el librito nacía de una doble ambición: el

⁷ Para la posible datación del autógrafa, véase Egido (2011a: XXI-XXIX).

⁸ Véase una descripción detallada del autógrafa en Sánchez Laílla (2022a).

incuestionable anhelo literario del padre Baltasar, que iniciaba su ascenso al Parnaso bajo la protección de un noble prestigioso, por más que Vicencio Antonio, hijo de este, diga en la biografía de su padre que *El Héroe* se publicó contra la voluntad del autor (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 54), y el interés de don Vincencio, que supo ver en el jesuita la excepcionalidad que aseguraría el brillo a su condición de culto y mecenas de hombres de letras. A este parece razonable atribuir la estrategia de publicación, que pasaba también por la doble cautela de atribuir la obra a Lorenzo Gracián, hermano de Baltasar, y de ser Lastanosa quien la enderezara directamente al monarca.

La primera de ellas era casi obligada, por la prohibición expresa de la Compañía de Jesús a sus miembros de publicar sin licencia del prepósito general, circunstancia que necesariamente habría alargado el proceso o lo habría impedido en el caso de que se hubiera juzgado la obra de contenido inconveniente al ministerio religioso.⁹ Por otro lado, la condición de infanzón que ostentaba Lorenzo en la portada era a todas luces más congruente con la materia del libro y el sustrato ideológico en el que había tomado forma. El hecho de que Gracián, en la primera hoja del autógrafo, registrara el título dejando en suspenso la autoría —«*El Héroe de...*»— parecer significar que, sin tener todavía resuelta la elección del nombre (Egido, 2001a: XV-XVI), veía ya claro que el suyo propio servía de estorbo a sus intenciones. La segunda facilitaba la elevación de la obra a Felipe IV, por tratarse de la ofrenda no ya de un oscuro hidalgo, sino de un noble que podía pretextar viejos lazos con la monarquía y ponía a disposición del librito la red de vínculos de Lastanosa para asegurar su difusión en el estamento nobiliario, que era, con toda probabilidad, el público deseado, aunque el sentido del tratado, como se verá, desbordaba sus límites. Para este fin el mecenas estampó su firma en la dedicatoria al rey escrita por Gracián, después de que este interviniera en su redacción, con breves pero acertados cambios, para enmascarar la impostura. Ello daba lugar a que el patrocinado redactara una segunda dedicatoria al mecenas en la que, combinando los consabidos tópicos de la modestia y del encomio, confiaba a sus innumerables prendas la perfección del libro, pero que contenía también una sentida evocación del palacio oscense donde el padre Baltasar había encontrado la senda que conducía a la inmortalidad. Se daba así la rareza de que *El Héroe* presentara dos dedicatorias (véase Egido, 2017), una que convertía a Felipe IV en su inspiración, y otra que reconocía a Lastanosa su existencia misma, aunque ambas compartían la expresión del íntimo deseo del autor, que no era otro que colocar su «juguete de grandeza», su «melindre de discreción», entre los libros del «museo real» o en «un rincón» de la biblioteca lastanosina, esto es, hacerse un lugar entre los grandes autores del pasado y del presente.

Admitiendo estos arbitrios, Gracián solventaba las limitaciones de su estado y daba muestra de una independencia de juicio que alcanzaba también a la práctica de su ministerio, pues de estos meses son las quejas del padre Franco, rector del

⁹ Para las limitaciones a las que estaban sometidos los jesuitas, véase Batllori (1958: 91-92).

colegio de Huesca, por su laxitud en la administración del sacramento de la penitencia a un hermano de orden que había tenido comercio carnal y por haber buscado acomodo al hijo ilegítimo de un jesuita expulsado, probablemente el mismo que había sido absuelto (Correa Calderón, 1961: 41-42). De esta forma, el padre Baltasar, que hasta su traslado a Huesca no había dado motivo de inquietud, se convierte en «cruz de los superiores y ocasión de disgusto y menos paz» en su colegio, como confirma el General Muzio Vitelleschi en una carta al padre Luis de la Riba, provincial de Aragón, del 28 de mayo de 1638 (en Batllori, 1958: 185), donde consta también la recomendación de que se le transfiera a otro lugar. No obstante, no fue causa menor de esta reconversión su trato asiduo con seculares y «haber estampado un libro suyo en nombre de un su hermano», como se puede leer en esta misma carta, demostración de que la capa de disimulo bajo la cual había salido al mundo *El Héroe* no había servido para ocultar a su verdadero autor. Prueba de ello es también la carta que un anónimo remitente, probablemente un hermano jesuita, dirige en los últimos meses de 1637 o a principios del año siguiente al colegio de Huesca (en Garcés Manau y Laplana, 2002: 69-71 y 77-78), con la recomendación de que el autor del librito «procure en adelante hacer elección de otros asuntos más ajustados a su estado y profesión, y en quienes pueda con menos nota y más lucimiento de su ingenio, y sin deslumbrar el nombre, servir a los doctos y lograr las esperanzas de tantos aficionados suyos». No sabemos si fue el propio padre Baltasar el destinatario, aunque así lo sugieren las palabras del correspondiente, que le atribuye la misión de «formar héroes a lo divino», pero el aviso incluido en la misiva de que «grandes contrarios ha tenido y tiene *El Héroe*», junto con otras reacciones adversas cercanas, como la sátira de un colegial del Colegio de Santiago de Huesca, por la que Andrés de Uztároz hubo de consolar a Lastanosa en un soneto, pudo llenarle de preocupación (Arco, 1934: 96). No parece, sin embargo, que las consecuencias fueran más allá de una seria amonestación del rector Franco, pues Gracián continuaría su tarea en el colegio de Huesca hasta el verano de 1639, cuando entra al servicio personal del duque de Nochera, ya virrey de Aragón, lo que bajo ningún punto de vista puede interpretarse como un castigo.

Otra cosa es que el exitoso arranque de su carrera literaria y el convencimiento de lo limitado y pedestre del ambiente intelectual de su orden en Aragón empujaron a Gracián a madurar la idea de solicitar un traslado a la provincia de Castilla, donde, a su entender, serían mejor apreciados sus méritos, para lo que habría de valerse de la mediación de su hermano Felipe, clérigo menor regular destinado en Madrid, según se desprende de la carta que este envía a Baltasar, arriba citada. La hostilidad del colegio debía ser ya intolerable, pues ni siquiera la amistad de Lastanosa y su oasis palaciego compensaban la desazón vital de Gracián. Para entonces, con *El Héroe* reeditado en Madrid y *El Político* en ciernes, el aragonés se siente ya «candidato de la fama» (primor I), «pretendiente de la heroicidad» (primor XX), y no parece dispuesto a desviarse de sus propósitos. La llamada del virrey y la primera salida de la que había de ser su auténtica patria literaria (Batllori en Batllori y Peralta, 1969b: 45) le dieron la oportunidad de «lograr la ocasión».

EL TEJIDO DE *EL HÉROE*

El peso de la erudición como piedra de toque del humanista dejó su huella en el joven Gracián, que fatigó las bibliotecas de los colegios jesuíticos, en parte, indudablemente, por su genio natural, en parte por necesidades formativas para su trabajo como docente, con el propósito de alcanzar el ideal de la «noticiosa universalidad». Los procedimientos de adquisición del saber en un sistema educativo esencialmente libresco por su raíz filológica se fundamentaban en la lectura esforzada y activa de las fuentes y sus intérpretes, de los que se extraían materiales en forma de citas, datos e ideas que, trasladados a cartapacios personales y convenientemente ordenados con los mecanismos de la memoria artificial, servían al estudioso más aplicado y ambicioso de mina para la redacción de sus propias obras. *El Héroe*, como luego *El Político*, *El Discreto* y, de forma aún más evidente el *Arte de ingenio* y la *Agudeza*, por la naturaleza antológica de ambas, es producto de esta práctica del humanismo, asumida por todos, de tejer lo que de forma fragmentaria se acumulaba en los papeles o en la memoria del estudioso utilizando la trabazón temática (Egido, 1997: 40-45). Considerando sus principios compositivos, el tratado no se aleja mucho, por tanto, de tantas otras obras genuinamente humanísticas, y con él su autor parece querer dar cumplimiento a su propio programa pedagógico para el hombre discreto, que «sacando de todo, como solícita abeja», de acuerdo con el ideal de la imitación compuesta, dedica la mejor parte de su vida a «la prudente reflexión sobre las cosas».

Sin embargo, como en tantos otros aspectos, el padre Baltasar manifiesta en este primer libro una poderosa originalidad que sobrevuela la evidente dependencia de muchos de sus contenidos y apunta a una concepción más literaria que científica, o, si se quiere, que revela un propósito de trascender el mero ejercicio erudito con intenciones estéticas, más allá de las decisiones elocutivas que luego veremos. La renuncia sistemática a registrar las fuentes es indicio de que estamos en un universo distinto de la tratadística al uso, donde las referencias son obligadas en los márgenes o en los índices, aquí inexistentes, aunque este silencio no obedece a una medida de ocultación o camuflaje, sino que, como en el caso de la intertextualidad poética, busca la complicidad y participación del lector culto, que reconoce la procedencia, aprecia el alcance de la erudición y disfruta del uso ingenioso de otras voces en un contexto inaudito que las dota de nuevas resonancias. *El Héroe* toma así sus distancias con respecto a la disertación doctrinal y se desliza al terreno de lo ensayístico, con la exploración argumentativa de varios temas vinculados con la noción nuclear del heroísmo con un enfoque personal, aunque la subjetividad queda mitigada en la expresión por las restricciones impuestas al yo autorial, aún más estrictas en la versión definitiva que en el autógrafo, que solo se manifiesta en los apóstrofes al lector, en valoraciones sobre su propio discurso —«No abogo por el juicio, pues él habla por sí bastantemente», primor III— y en el relativamente frecuente fenómeno de la corrección retórica —«una estrella de la tierra, digo un diamante de Oriente», primor V—.

El rastreo de las fuentes empleadas para la redacción de *El Héroe* tiene su complejidad por la amalgama de materiales de distinta procedencia,¹⁰ sean lecturas de primera mano o polianteadas, oficinas u otros libros de saber abreviado, y por la omisión voluntaria de autores y títulos, aunque el interés no está en la identificación concreta de nombres, sino en la delimitación de los moldes que ayudaron a troquelar la obra, que son varios. En este sentido, la nómina citada en el prólogo al lector y la confesión de que el tratado se había elaborado «copiando algunos primores de tan grandes maestros» hay que tomarlas más como una declaración de las claves genéricas del libro que como un registro exacto de las autoridades que abastecieron su *inventio*.¹¹ El objetivo era producir un texto híbrido, de múltiples ecos para el lector, pero que supusiera una superación de orden estético de todas las obras con las que pudiera ser puesto en relación.

Cuando, en la exposición inicial de autores que dieron forma a su concepto de «varón máximo», Gracián cita a Castiglione —«el Conde»—, hemos de creer que *Il cortegiano* supone la principal referencia literaria de *El Héroe*, no tanto por las coincidencias ideológicas como por el propósito, puesto que, si bien se desprende del artificio del diálogo renacentista y del marco narrativo, nuestra obra comparte con la del conde de Novellata la propuesta de un modelo de comportamiento, no ya circunscrito al mundo de la corte, sino de aplicación en todos los dominios de la vida, pero que dimana del mismo idealismo platónico detectable en todos los tratados de comportamiento alumbrados en este periodo. Parece fuera de toda duda que el concepto graciano del despejo (primor XIII) es una asimilación de la *grazia* que debe exhibir el hombre de Castiglione en el hacer y en el decir (Morreale, 1958), pero poco importa que el *Il cortegiano* no fuera siquiera una fuente primaria *stricto sensu* del aragonés, porque la posible presencia de otras obras, como *Il savio in corte*, de Matteo Peregrini (1625), o *L'honneste homme ou L'Art de plaire à la cour*, de Nicolas Faret (1630),¹² no son más que estelas de una misma tradición, que a lo largo del siglo XVI, y aún en el siguiente, propone arquetipos de hombres de excepción, sea el caballero cristiano, el príncipe, el cortesano, el *honnête homme*, el sabio, el humanista, el héroe o el discreto (Correa Calderón, 1961: 144-145). Y aunque todavía no se aprecia la valoración crítica que Gracián manifestaría más tarde hacia este tipo de literatura con la revisión jocosa en *El Criticón* (pp. 185-192) del más genérico de estos tratados, el *Galateo*, de Giovanni della Casa (Milán, 1559), es probable que el jesuita se planteara superar con el suyo el de Castiglione (Egido, 2001a: LXXVII), cuyo elitismo seguramente compararía, pero que pudo parecerle ineficaz por la limitación de su ámbito de aplicación y que, desde el punto de vista estilístico, con su prosa ciceroniana, le era ya muy ajeno.

¹⁰ Hizo un inventario de estas fuentes Peralta en Batllori y Peralta (1969b: 58-61).

¹¹ Pelegrín (1988: 213) señaló la tendencia al camuflaje de las fuentes en toda la obra de Gracián.

¹² Véanse Coster (1947: 91-94) y las matizaciones de Aubrun (1958).

La dedicatoria al monarca «como a idea y como a centro» del tratado y la referencia a este como «espejo manual» invitaron en algún caso (el del propio Manuel de Salinas en la aprobación de *El Discreto*) a vincular *El Héroe* con el género de los *specula principum*.¹³ Sin negar las intenciones pedagógicas del libro y la proximidad de algunas de las cualidades del héroe con las virtudes canónicas de los príncipes, el modelo humano bosquejado en sus páginas no se define, sin embargo, por la función rectora del monarca ni aspira a dar pautas sobre la forma de alcanzar la excelencia en el arte de gobernar. Es perceptible en *El Héroe* el sustrato moral de la larga tradición de espejos o instrucciones de príncipes y el aliento idealista que insufló en ella el Renacimiento y su anhelo de perfección que demanda la dignidad del hombre,¹⁴ pero la grandeza que pretende no está determinada por la pertenencia a un estamento y, por esto mismo, tampoco cabe identificarlo con los abundantes manuales de educación de nobles que, como las cuatro partes de la *Nobleza virtuosa* (1637, 1639, 1639 y 1644) de Luisa María de Padilla, querían poner coto a la dejación ética y estética de su clase.¹⁵ Aunque, como hemos visto, *El Héroe* se genera en un caldo de cultivo aristocrático, perfila un prototipo de hombre excelente, opuesto por el vértice al vulgo,¹⁶ pero no un ideal de noble, y en esto, como en la extensión y el prisma religioso que condiciona todo el pensamiento de la condesa de Aranda, la *Nobleza virtuosa* y sus semejantes difieren claramente de los propósitos del jesuita.

Debido a la naturaleza de sus contenidos, los espejos de príncipes presentaban fronteras algo difusas con los tratados de reflexión política, que, por su abundancia y densidad, constituyen uno de los fenómenos culturales más notables de la Edad Moderna,¹⁷ y Gracián, atribuyendo a *El Héroe* la condición de «razón de estado de sí mismo», pretendía hacer orbitar su libro alrededor de este mundo para hacer todavía más obvia su peculiaridad temática, pues no se trataba de especular sobre los principios y mecanismos del mejor gobierno de una nación, sino de dar pautas sobre la manera de regirse en una vida que apunta a la excelencia. En todo caso, el aragonés estaba al día de los debates políticos de su tiempo, que otros miembros de la Compañía de Jesús consideraron también de su incumbencia, por la especial vinculación de la orden con la defensa de la monarquía hispánica y de la fe, que, en el contexto de la Contrarreforma católica, eran una misma cosa. Baste recordar el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos deste tiempo enseñan* (1595) del padre Pedro de Ribadeneira, lector aventajado de Giovanni Botero, cuyos *Della ragion di stato libri dieci* (1589) suministraron a Gracián el marbete de «razón de estado» que etiqueta *El Héroe*, además de no

¹³ Para este género, véanse Tarragó (2000) y Ruiz Pérez (2001).

¹⁴ La tradición secular de los espejos de príncipes, de raíz grecolatina y bizantina, dejó también huella literaria en el *Quijote*: véase Egido (2022).

¹⁵ Para la condesa de Aranda y su amistad con Gracián, véase Egido (1998).

¹⁶ «El Héroe es el antivulgo» (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 57).

¹⁷ Véase el inventario de Correa Calderón (1961: 145-146).

pocos ejemplos históricos y algún concepto primordial, como el valor del secreto y los modos de conservar la reputación, aunque la trascendencia de esta obra, «toda embutida de perlas y de piedras preciosas» (*El Criticón*, p. 343), radica en su defensa de una razón de estado indisoluble de la moral cristiana que hacía frente a la amoral filosofía política de Machiavelli.¹⁸ Tan bien como a Botero había leído Gracián al autor de *Il principe* (Machiavelli, 1532), en quien bien pudo inspirarse para la breve y diáfana forma de titular su propio libro, así como para la contemplación de la intervención de la fortuna en los hechos de los hombres (primor X), la conveniencia de la imitación de los grandes personajes del pasado (primor XVIII) y la general valoración positiva de la astucia como herramienta práctica de vida, y todo ello sin dejar de reprobar, como Ribadeneira, el carácter impío de sus planteamientos.¹⁹

A efectos puramente literarios, tuvo mayor influjo en *El Héroe* la figura del noble boloñés Virgilio Malvezzi, que con *Il Romulo* (1629), traducido por Quevedo en 1632, había consolidado el género historiográfico de la biografía, en la que la narración histórica, centrada en la vida de un personaje, se aderezaba de observaciones políticas y morales servidas en un estilo lacónico y sentencioso, y que desde 1636 se encontraba en Madrid al servicio de Felipe IV y con la protección de Olivares, al que Malvezzi había dedicado el año anterior *Il ritratto del privato politico cristiano*, donde el conde-duque se presentaba como dechado de virtudes y prototipo de primer ministro real, como veremos. No es descartable que este último libro diera la idea a Gracián de incluir en el último primor un breve aunque potente encomio del valido (Egido, 2001a: XLVI-XLVII), pero parece claro que en esta y en las otras obras de la misma especie del propio Malvezzi el jesuita, que curiosamente denominó a aquél «estadista de sí mismo» (*El Criticón*, p. 739), supo apreciar no solo la capacidad de generar modelos políticos en la línea del tacitismo imperante, según veremos, y la lección de que el tiempo pretérito sirve para explicar y comprender el actual —«Scriverò di secolo passato al presente», dice en el comienzo de *Il Romulo*—, sino un estilo nuevo, parco y preñado de sentido, y, sobre todo, una contención material que estaba en consonancia con la brevedad de la expresión y que contrasta con la prolijidad de Botero, Ribadeneira o la *Política de Dios y gobierno de Cristo*, de Quevedo. De la afinidad del autor de *El Héroe* con el italiano nadie dudaba en el entorno oscense, pues Andrés de Uztárroz, en la carta a Francisco Ximénez de Urrea del 22 de septiembre de 1637, se refería al librito como un texto «escrito a lo del marqués Virgilio Malvezzi» (Arco, 1950, I: 123-124), y un orgulloso Lastanosa no tardó en enviarle a Madrid una copia manuscrita con la seguridad de que sería de su agrado. Sin embargo, las diferencias son también notables, pues Malvezzi discurre voluntariamente en la tradición de los espejos de príncipes

¹⁸ Véanse Belznick (1958), Cantarino (2006), Ferrari (2006: 325-411) y Cerezo Galán (2015: 96-101).

¹⁹ Véanse Martínez Lorca (2014) y M. González García (2020).

—«Io scrivo a' principi perché scrivo di principi», dice en el prólogo al lector de *Il Romulo*—, y Gracián pretende zafarse de ella; el marqués retrata un personaje histórico y el religioso diseña una abstracción a partir de una panoplia de ejemplos sacados de la historia; el italiano personaliza en sus obras una tesis política y el aragonés pergeña una política personal.

La búsqueda en la historia de modelos de actuación política no puede desligarse de la difusión del pensamiento de Tácito como contrapeso del maquiavelismo,²⁰ a la que Malvezzi había contribuido también con sus *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622), en la línea marcada por Justo Lipsio en sus *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* (1589), quien, a su vez, había rescatado el *Panegyricus* de Plinio el Joven al emperador Trajano (en sus *Dissertatiuncula apud principes item C. Plini panegyricus liber Traiano dictus*, 1600) como paradigma de biografía política. La admiración de Gracián por esta magnífica pieza de oratoria, «prodigiosa lisonja del ingenio» (*Agudeza*, LXI), y su indudable impronta en *El Político*, ha propiciado en la tradición crítica del jesuita la concesión de una excesiva influencia del escritor latino también en el diseño de *El Héroe*,²¹ que, sin embargo, se concibió con referencias muy distintas, aunque son apreciables unas raíces retóricas comunes a las que el padre Baltasar, a fuer de orador sagrado, no podía sustraerse, como la estructuración del discurso en torno a un conjunto de virtudes propia del género epidíctico o la función esencial de *movere* que delatan las interpelaciones al lector —«Tú, que aspiras a la grandeza, alerta al primor», primor I—. Todo lo demás separa *El Héroe* del *Panegírico* (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 60): el interlocutor de Plinio es el propio Trajano, y el de Gracián un hombre anónimo, un pretendiente cualquiera del heroísmo; uno exalta las hazañas de un solo hombre y el otro repasa las figuras más relevantes de la Historia; el primero retrata un periodo histórico con todos sus particularismos, y el segundo propone una categoría universal; el latino se entrega a la adulación, mientras que el español sortea el servilismo, aunque se ejercite en los encomios de Felipe IV y el conde-duque de Olivares.

A la zaga de toda esta literatura que, de forma sintética, podemos calificar de política, la historiografía constituye otro de los pilares de *El Héroe*, pues toda la argumentación teórica se apoya en ejemplos extraídos de la historia, eterna *magistra vitae* que ofrece a la consideración del hombre discreto un arsenal de anécdotas reales, dignas de imitación en la mayor parte de los casos, pero también ejemplares de vicios y conductas reprobables, y que, integradas en el discurso, son susceptibles de revelar categorías universales de índole moral. Con independencia del conocimiento vasto que Gracián tuvo de la historia clásica, y el interés que demostró por los historiadores contemporáneos a lo largo de toda su obra,²² *El Héroe* se escribió con el auxilio constante de los *Detti memorabili di personaggi illustri*, de

²⁰ Véanse Antón Martínez (1992), Egido (2000a: 162-164) y García Cárcel (2001: 142-144).

²¹ Es la vieja tesis de Ferrari, que se remonta a 1945 y puede verse ahora en Ferrari (2006: 24-31), ya puesta en entredicho por Correas (1961: 280-281).

²² Para esta cuestión, véase Kagan (2003).

Giovanni Botero (1608), quizá la más exitosa muestra de los libros recopilatorios de historia escritos en el humanismo, de la que tomó una veintena de ejemplos, copiándolos a menudo por extenso, y algunas veces modificándolos de forma interesada. Este centón de apotegmas de protagonistas de la historia moderna, donde caben monarcas, capitanes, cortesanos y hombres de Iglesia, presentados generalmente bajo un epígrafe que apela a un concepto moral, al que se suma su dilecta recopilación de dichos de Alfonso el Magnánimo, de Antonio Beccadelli, traducida por Juan de Molina (1527), los episodios extraídos de historias particulares, como las dedicadas al emperador Carlos y Felipe II o al Gran Capitán, e incluso noticias difundidas a través de relaciones, como los hechos del cardenal-infante don Fernando, complementan la información del mundo antiguo, que tiene, primero en las *Vidas* de Plutarco y después en los *Apophthegmata* del griego y de Erasmo, su principal venero, dando prueba de la validez universal, en el tiempo y en el espacio, de los asertos de *El Héroe*. De esta forma, el librito se convierte también en un ensayo de la labor de taracea historiográfica que el jesuita realizará en *El Político*, en el que luce el aprovechamiento intensivo de las obras enciclopédicas de *viris illustribus*.

De entre todos los historiadores, es, sin embargo, Cornelio Tácito el que cualitativamente condiciona en mayor medida la escritura de *El Héroe*. La caracterización que el autor hace de él en *Agudeza*, XXVI —«aquel gran oráculo de los políticos, el ídolo de los estadistas»—, explica el rasgo que se atribuye al héroe por impronta suya en el prólogo al lector —«[Formole] Tácito político»— y que hay que interpretar con matices, pues, aunque Gracián llenó *El Héroe* de recuerdos de monarcas y gobernantes, quiso trascender el plano político para ubicarse en el terreno de la moral, con el convencimiento de que los argumentos de la ética personal y de la ética política son los mismos. Y esto fue posible porque, desde el *Tácito español ilustrado con aforismos*, de Baltasar Álamos de Barrientos (1614), inspirado en los comentarios de Justo Lipsio a los textos del romano, este se vio como una cantera de «reglas o conclusiones generales, avisos y advertencias de las cosas humanas, fundadas en los sucesos que refiere y en las razones y causas dellos, y en sus palabras y discursos», como se lee en el «Discurso» preliminar del propio traductor, con las que llenó los márgenes de su obra y que recogió de forma sintética en una tabla de los aforismos «por las materias de que tratan, dispuestas por el orden del A B C». La intención de Álamos de Barrientos con su extracción de sentencias, una de las muchas que se propagaron por Europa en estos años, era que estas pudieran «en alguna manera servir de principios de la prudencia de Estado, y para proceder con alguna en la vida política y cortesana, y con conocimiento de las acciones humanas», siendo esta última parte la que interesaba de verdad a Gracián. Tácito se convierte así en un filtro a través del cual puede observarse y juzgar todo el mundo, y no en vano Traiano Boccalini, autor de otra de las obras predilectas del jesuita, los *Ragguagli di Parnaso* (1612), trufó esta sátira global de pensamientos sacados de los escritos del historiador, del que también

fue influyente comentarista.²³ Solo en el contexto de unas políticas, unas historias y unas biografías (retratos del alma, según definición de Plutarco en la *Vida de Alejandro*) impregnadas de filosofía moral, puede entenderse la trasposición de la política a la vida y el alumbramiento de la «razón de estado» de uno mismo que propone *El Héroe*.

El interés por los aforismos políticos no se ciñó a Tácito, porque Gracián leyó con gusto los de su paisano aragonés, el secretario Antonio Pérez (Egido, 2001b: XXIII), que se editaron junto a unas cartas suyas, alabadas en *Agudeza*, LXII como modelo de estilo, y de los que pudo tomar singularmente algunos símiles con el juego de naipes; pero estos no son más que una muestra del rico universo de la literatura gnómica, que aflora constantemente en las páginas del jesuita, con referencias más o menos explícitas a los libros sapienciales de la Biblia, a los dichos de los Siete Sabios de Grecia, a los *Disticha Catonis* o a *sententiae* de Aristóteles o Séneca, tomadas estas directamente de sus obras o de las innumerables colecciones humanísticas, que no sin razón inundaron también los espejos de príncipes y otras obras doctrinales; por no hablar de los proverbios clásicos, recogidos por millares en los *Adagia* de Erasmo, y las paremias castellanas, de las que fue fino apreciador y cuya enseñanza exprimiría en la reforma de los refranes de *El Criticón*, III, 6. La fábula, evocada en el prólogo a través de Esopo pero presente en el tratado con Fedro y Aviano, y los emblemas de Alciato o Sebastián de Covarrubias coronan la cosecha de «plantas para conficionar medicinas y destilar quintas esencias con que curar el ánimo» que constituyen «la Moral Filosofía» (*El Criticón*, p. 339), terreno donde las hojas de *El Héroe* quieren arraigar con fuerza.

No es desdeñable el rastro de la emblemática en la concepción de los capítulos del tratado,²⁴ muchos de cuyos títulos —«Cifrar la voluntad», «Corazón de rey», «Gusto relevante», «Renovación de grandeza»...— evocan con su formulación esencial y su parquedad expresiva los *motti* de los emblemas, al mismo tiempo que plantean un enunciado enigmático que provoca una *declaratio* en prosa. La propia denominación de «primor» para referirse a las divisiones del libro, no ya capítulos o partes o discursos, como era habitual en la literatura didáctica al uso, además de aludir al contenido, siempre relativo a una cualidad o destreza excelentes, sugiere en su diseño un grado de artificiosidad estética no muy lejana de la primitiva intención de los epigramas con lema de Andrea Alciato, e inaugura un práctica habitual en Gracián, que llamó «realces» los capítulos de *El Discreto*, tituló como «crisis» los de *El Criticón* y convirtió en «meditaciones» los de *El Comulgatorio*, para que no hubiera en sus libros palabra sin connotación. La cantidad de veinte primores remite a principios compositivos bien conocidos basados en el número cinco (Blanco y Cantarino, 2005: 17), que repetirá en otras obras (veinticinco secciones en *El Discreto*, cincuenta en *Arte de ingenio* y *El Comulgatorio*), es prueba de una rigurosa planificación que se manifiesta ya en el autógrafo, con la tendencia a ajustar

²³ Para la presencia de Boccacini en Gracián, véanse Williams (1946) y Rubio Áñez (2004).

²⁴ Véase a este respecto Feo García (1948: 82-83).

los capítulos a una extensión máxima de dos hojas, y es perceptible también en la estructuración interna de cada uno de ellos, basada en un esquema expositivo que, partiendo del epígrafe inicial, define o glosa el concepto contenido en él con párrafos breves, que toman en ocasiones la apariencia de auténticas sentencias, y conjuga los argumentos con uno o varios ejemplos extraídos de la historia, que siguen e ilustran el punto o bien preceden a la idea, que emana naturalmente de ellos, concluyendo a menudo con un remate, frecuentemente de carácter exhortativo, que sintetiza la materia.²⁵

La relativa uniformidad estructural, compensada por la variedad de fuentes y referencias genéricas, está al servicio de la coherencia interna de estas agudezas compuestas que son cada uno de los primores (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 61), pues no quiso Gracián correr el riesgo de ser afeado como Séneca, que «nunca pudo sujetarse a los rigores de un discurso, a la afectación de una traza» y de quien «sus émulos apodaron *arena sin cal* [...] el raudal de su doctrina» (*Agudeza*, LI). Tanto es así que podríamos tomar las partes de *El Héroe*, individualmente y en conjunto, por demostración práctica de «acolutia y trabazón de los discursos» para el caso contemplado en *Agudeza*, LIV: «Acontece tal vez que una propuesta, una hipótesis o asunto, contiene muchas partes, y la unión del discurso consiste entonces en ir las probando todas, explicando y especificándolas, de suerte que no es menester más trabazón, porque la propuesta las ciñe todas y las une en sí»; y así la categoría de héroe, asunto o propuesta de la obra, engarza como en corona las veinte partes que la componen y que, a su vez, analizan la idea principal de heroísmo, atendiendo a su naturaleza poliédrica, y declaran los conceptos secundarios, condensados en el epígrafe de cada primor. Con estos fundamentos, la inteligente aplicación de la «erudición noticiosa» y la «perfección del estilo», se propuso demostrar el aragonés hasta qué punto señoreaba el arte de ingenio.

ESMALTE DEL INGENIO

Desde el punto de vista de la *elocutio*, *El Héroe* es una propuesta consciente y radical, concebida para despertar admiración, sin duda, pero también dispuesta a afrontar (y quién sabe si a provocar, con ínfulas elitistas) reacciones de estupor o incomprensión, que no tardaron en llegar incluso en su círculo más cercano. El anónimo remitente de la carta antes citada expresa muy bien un sentir compartido que, salvando los siglos, sigue incomodando al lector contemporáneo y que encuentra sus motivos en la dificultad para entender la doctrina —«nacerá sin duda la impugnación de no comprenderle ni atinar en la mente de los conceptos»—, inconveniente del que, como declara con su pizca de ironía, no escapa ni el más favorable crítico —«pocos han defendido el libro con el tesón que yo, y holgara de entenderlo y calarle la mente para satisfacer a los contrarios»—. Con igual

²⁵ Véase un análisis más detallado de la estructura de los primores en Blanco (2001).

acierto explica, más allá de ciertas peculiaridades léxicas, lo arduo de la comprensión, que no se debe a la excesiva complejidad o abstracción de los contenidos, sino a la extremosidad del estilo: «El estilo me parece necesita de templarse algún tanto; algunas voces algo pueriles y otras no muy introducidas holgara mucho que se quitaran en la segunda impresión». Fue Andrés de Uztároz quien, en la carta a Lastanosa del 2 de septiembre de 1637, acertó a señalar la causa última de la dificultad de *El Héroe* en la elección del «estilo lacónico», que «suele tener algunos celajes de oscuridad», aunque se resistió a calificar el libro de tenebroso, achacando a la sutileza de las ideas los obstáculos que encontraba el receptor: «Pero en el volumen que vm. publica [el estilo] no corre el riesgo de obscuro, sino el de algo reflexivo, [...] porque las cláusulas y periodos están con tantos matices, cualquiera sombra obscurece sus luminosos resplandores; pero no por eso deja de ser el todo ilustre». El cronista conocía bien los peligros de la concisión expresiva —los «breves periodos» del prólogo al lector—, que ya había advertido Horacio en *Ars poetica*, 25-26 —«Brevis esse laboro, / obscurus fio»—, y llegó a reprobarla en los historiadores cuando censuró la segunda parte de *El Criticón*, pero se mostró comedido en la valoración de un libro a cuyo autor todavía no ligaban los lazos de la amistad, comprensivo quizá con su propósito y su adhesión a una corriente literaria precisa.

Puede sorprendernos el escrúpulo de distinguir los conceptos de dificultad y oscuridad, pero la precisión era necesaria en un convulso contexto teórico generado por la poesía de Góngora, al que Gracián no fue ajeno y que debió pesar en la gestación del *Arte de ingenio* en estos años de estancia en el colegio de Huesca. En el discurso XLIX de este tratado (LXI en *Agudeza*), «De la variedad de los estilos», el jesuita condensa su doctrina en la contraposición de dos estilos fundamentales, «redundante el uno y conciso el otro, según su esencia; asiático y lacónico, según la autoridad», atribuyendo la propiedad del segundo a los filósofos morales, en una puntualización muy valiosa para el entendimiento del estilo de *El Héroe*.²⁶ Tras esta caracterización se hallaban los debates, especialmente significativos en el ámbito de la oratoria sagrada, entre la bandería del aticismo, movimiento retórico que se opuso a la elocución ampulosa y afectada de la época helenística, y la de esta, identificada como asianismo, pero el empleo del término «lacónico» en lugar de «ático» es significativo de la tradición literaria en la que se enmarca nuestro libro y que condicionó no solo su naturaleza genérica. El estilo lacónico solo podía identificarse con el aticismo en parte, pues se oponía a los periodos amplios y enfáticos, pero estaba lejos del estilo *natural*, «liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto y terso» que opondría al *artificial*, «pulido, limado, con estudio y atención» en el discurso LXII de *Agudeza*, ya que se vinculaba al estilo sentencioso, culto, lleno de vigor, pero, sobre todo, caracterizado por la *brevitas*, de la Edad de Plata latina (Hinz, 2005: 38-39), que tenía en Séneca y Tácito sus paradigmas estéticos, y cuya difusión permitió que la expresión humanística se

²⁶ Para el trasfondo ideológico del estilo de Gracián, véase Egido (1993).

fuera librando progresivamente de los férreos esquemas ciceronianos, gracias sobre todo a la contribución fundamental de Justo Lipsio. El magisterio del flamenco, a quien criticó por la extensión de sus obras (*El Criticón*, p. 340), es perceptible en el estoicismo cristiano de Gracián, que tanto debe a la intermediación de Quevedo, y en sus simpatías por el tacitismo político, contagiadas por Malvezzi, y estos fundamentos intelectuales explican la emulación de unos autores en los que fondo y forma constituyen una unidad de sentido.

Es Malvezzi quien mejor nos ayuda a entender la opción estilística de *El Héroe*,²⁷ pues en el prefacio de sus *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622), además de contraponer también estilo lacónico y estilo asiático, sintetiza las causas del «gusto» que produce el historiador latino en el máximo aprovechamiento de la expresión y en el placer intelectual de encontrar el sentido entre las penumbras del lenguaje: «Il gusto poi che si riceve dal modo di Tacito consiste prima nello stile laconico, il quale tanto più piace dello asiatico quanto il vino puro dall'inacquato. Secondo, è di gran sodisfattione il non perder tempo a legger molte righe nelle quali non sia qualche insegnamento. Terzo, l'oscurità sua dà grandissimo gusto a chiunque, affadigandosi, ne trova il vero senso, giudicandolo parto del proprio intelletto». La pluma del italiano se conformó voluntariamente a los principios creativos detectados en el maestro y dio con ello la pauta a Gracián, que, sin embargo, intensificó a conciencia sus procedimientos, empezando por la extrema brevedad, justificada en el prólogo con un tópico de modestia —«Escribo...corto, por mi poco pensar»—, pero a la que podríamos alegar las palabras dedicadas por Quevedo a *Il Romulo* en su traducción (Malvezzi, 1632): «[...] un libro donde es inmensa la escritura y corta la lección, pues ninguno tardará en leerle ni acabará de estudiarle».²⁸ La cortedad del libro, calificado de «menino» en la dedicatoria, toma cuerpo en apenas 108 folios en 24.º, tamaño mínimo que es en sí mismo una toma de posición en cuanto al contenido y a la forma, pues acercaba materialmente *El Héroe* a las obras devocionales que, portadas en el bolsillo, acompañan y guían la vida del lector, y era consecuente con una escritura concisa en su sintaxis y de densa significación que trasladaba a la práctica la máxima de *multum in parvo*.

Por otro lado, el padre Baltasar, que ubicó el estilo de Malvezzi en «uno como medio entre los estilos natural y culto» (*Agudeza*, LXII), quiso superar también a su modelo y recorrer hasta las últimas consecuencias el camino de la artificiosidad expresiva, aun a costa de la comprensión y de poner en riesgo la finalidad didáctica del tratado (Alonso, 1981: 10), porque, como dirá por boca de Lastanosa en el prólogo a los lectores de *El Discreto*, «no se escribe para todos, y por eso es de modo que la arcanidad del estilo aumente veneración a la sublimidad de la materia, haciendo más veneradas las cosas el misterioso modo del decirlas». Estas palabras desvelan el aristocratismo literario de Gracián, que rehúye la vulga-

²⁷ Para Malvezzi y la extensión del estilo lacónico en España, véase García López (2001b).

²⁸ Egido (2016: XVI-XVII) ya indicó la conexión entre Gracián y este prólogo a otro propósito.

ridad, confundida con la llaneza del discurso, y concibe un arte minoritario para un lector culto y discreto —«¡qué singular te deseo!»—, que encuentra placer en la penalidad de desentrañar el significado oculto entre los velos de un lenguaje original y oscuro.²⁹ Desde luego, nada más ajeno al estilo natural, que es «como el pan, que nunca enfada» (*Agudeza*, LXII), que este estilo difícil o «recóndito», sin parangón en la prosa de su tiempo, que apela a la inteligencia de quien se aventura en sus páginas —«Escribo breve por tu mucho entender»— y que parece desafiar las palabras de Quevedo sobre *Il Romulo* de Malvezzi (1632) en el prólogo, encabezado, precisamente, por un «A pocos»: «[...] que todos le estimen es tan justo como difícil que le imiten algunos. Según esto, obligación es admirarle y locura competirle». Compitió Gracián, sin embargo, haciendo de «No allanarse sobrado en el concepto» (*Oráculo manual*, 253) la estrategia para alcanzar el fin de la gloria literaria, porque «los más no estiman lo que entienden, y lo que no perciben lo veneran». Un contenido heroico exigía, para una perfecta coherencia, un estilo sublime y unos lectores esforzados.

No es menor la importancia que el deseo de provocar la *admiratio* de los lectores tenía en las preferencias elocutivas del jesuita, pero *inteligencia* es la palabra clave para entender una literatura que no hallaba su esencia en la ficción, sino en el ingenio y la agudeza (Alonso, 1981: 18), de los que haría arte años más tarde. El escritor se define por su capacidad para sustanciar con los recursos verbales precisos en cada momento una casi ilimitada panoplia de operaciones mentales ingeniosas, siendo la oportuna selección de las palabras la piedra de toque del pensamiento agudo, ya que «lo que la retórica tiene por formalidad, esta arte tiene por materia sobre que echa el esmalte de sutileza» (*Arte de ingenio*, XVII). Forma y contenido, pensamiento y estilo son para Gracián dimensiones indisociables, que deben ajustarse entre sí según criterios de eficacia y adaptabilidad, dando lugar a la «hermosa variedad» elocutiva que expondría en el discurso LXI de *Agudeza*, de manera que la preferencia por el laconismo en su primera obra, explicable, como hemos visto, por sus modelos, obedecía también a la intención de depurar los excesos expresivos, el «follaje inútil de palabras» (*Agudeza*, XVI), de tantos de sus contemporáneos, y de dimensionar adecuadamente la *res* con respecto a los *verba*, cuestión esta central en los debates sobre el lenguaje poético de la época. Ya Quintiliano había cifrado la brevedad en el arte de no decir ni más ni menos que lo necesario —«Brevitas laudanda quando non minus sed non plus quam oportet dicitur», *Primera parte de las sentencias*, p. 30— y Malvezzi, en el prólogo de *Il Romulo* (1635b), había aborrecido la inútil extensión de muchos libros con términos que resuenan en dos de los más célebres aforismos del Gracián, «Pagarse más de intensiones que de extensiones» (*Oráculo manual*, 27) y «Lo bueno, si breve, dos veces bueno» (*Oráculo manual*, 105): «Sono poche carte, ma molte se buone, perché la qualità del buono è misura del quanto, e l'intensione è quello che l'estende». El aragonés, sin embargo,

²⁹ Para los antecedentes de esta postura creativa, véase Pelegrín (1988).

como antes Quevedo, quiso desequilibrar definitivamente la balanza haciendo que sus palabras, perfectamente calibradas, no expresaran lo justo, sino que hicieran de él un nuevo Tácito, «aquel que significa otro tanto más de lo que dice» (*Agudeza*, LXI), lo que nos permite adjudicarle un lugar preeminente en los distritos del conceptismo.

La sublimidad del estilo lacónico de *El Héroe*, que se ha mencionado más arriba, radica, por tanto, en el agregado de una intensificación semántica, tarea casi de laboratorio consistente en cargar las palabras con más significación de la que por sí tienen en el contexto, recurriendo a la connotación allí donde se agota la polisemia, de manera que los vocablos se convierten en auténticas «hidras bocales», en las que cada significado es una cabeza que el lector ha de cortar o interpretar, y de una extrema concisión, destinada a procurar la máxima denotación con el mínimo de materia lingüística,³⁰ que presenta sus credenciales ya en el título, *El Héroe*, epígrafe enjuto, muy alejado de los alambicamientos barrocos de muchas portadas coetáneas. A la complejidad del meollo, se contraponen una estructura sintáctica desarticulada, esencialmente anticiceroniana, con predominio de oraciones simples que se engarzan por coordinación o yuxtaposición y cuya sencillez contribuye paradójicamente a aumentar la dificultad de la lectura, en la medida en que concentra en cada proposición ideas que requerirían un mayor desarrollo expositivo para su perfecta comprensión. El efecto se refuerza en el interior de los periodos con el sistemático recurso a la elipsis, sobre todo en la variante del zeugma, y el asíndeton, que bordea con frecuencia lo agramatical y desafía al lector, enfrentado a rápidas transiciones entre conceptos sustanciales, sin apenas tregua para el entendimiento. La omisión de conectores es, sin embargo, el rasgo más ingrato y exigente, ya que condena a suplir mentalmente la ilación entre los distintos párrafos, siempre con riesgo de caer en ambigüedades, pero supone también la prueba reveladora de una inteligencia eminente en el lector.

El resultado es una sensación de lectura fragmentada, en la que cada oración parece reclamar un valor autónomo y universal, subrayado por el predominio del presente gnómico, que las hace susceptibles de ser aisladas del resto sin perder por ello el sentido. Apela así al estilo de Séneca, «oráculo sentencioso» (*Agudeza*, LXI), pero pesa más el recuerdo de las innumerables colecciones humanísticas de *sententiae* del cordobés y de otros filósofos, o las recopilaciones de aforismos de Tácito o de Antonio Pérez, referentes de Gracián también en lo elocutivo, como lo fueron en la invención, aunque en este proceder discursivo, que alcanzará su punto extremo en el *Oráculo manual*, se percibe igualmente de forma esporádica la impronta formal de refranes y proverbios, y la andadura solemne de los versículos sapienciales y salmísticos (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 63). La impresión se remacha con el uso de párrafos breves, a veces constituidos por una única oración, en una disposición gráfica que resultaba familiar a los lectores

³⁰ Véase por extenso la monografía de Alonso (1981) para una descripción del estilo graciano.

de literatura sentenciosa, y que se multiplicaron en el paso del autógrafo a la versión impresa por el expediente de trocear muchos de ellos, sin entrar en consideraciones sobre su coherencia temática. En cuanto a la organización interna de las oraciones, que solo se conceden cierto desarrollo expresivo en forma de enumeraciones, la preferencia por la construcción bimembre, que se concreta en dos palabras, dos sintagmas o dos proposiciones que interactúan significativamente, habitual en la oratoria religiosa del siglo, y la búsqueda constante de paralelismos sintácticos son los estilemas más sobresalientes de la obra y en los que mejor se revela la esencial dependencia entre fondo y forma en la escritura de Gracián, pues el diseño binario implica con mucha frecuencia fenómenos de simetría semántica o de contraposición de conceptos que encuentran en la similitud estructural el mejor subrayado.

La contemplación en el manuscrito autógrafo conservado del concienzudo examen al que el autor sometía su texto, materializado en centenares de correcciones, descartes y añadidos, y que no concluiría hasta la impresión, como testimonian las variantes incluidas en el listado de erratas de 1637, demuestra de forma inmejorable la afirmación de Batllori (en Batllori y Peralta, 1969b: 33), para quien el estilo de escribir del aragonés era también un estilo de pensar, pues todo, cada palabra, cada giro, está sopesado para transmitir de forma esencial su pensamiento. La *labor limae* se aplicó en la eliminación de redundancias y ambigüedades, pero con mayor denuedo en aquello que pudiera parecer derroche expresivo, como ciertos ornamentos retóricos o la implicación del yo autorial, en aras de una mayor concisión y concentración significativa; valga de ejemplo extremo la poda del título, que en algún momento fue *El Héroe, candidado de la grandeza, amante de la fama, pretendiente de la felicidad* (véanse Egido, 2001a: XIV, y Sánchez Laílla, 2022a: 221). La misma contención y precisión se observa en el léxico, en el que la propuesta lacónica restringe severamente la adjetivación, tanto en cantidad como en variedad (Clavería, 2001), permitiendo solo cierto desahogo en pasajes dedicados al encomio, evita los vocablos de feble carga semántica e impone un estilo nominal en el que el sustantivo se refuerza en ocasiones recurriendo a la derivación —«archicorazón», «contratreta», «critiquez»...— y llega a usurpar funciones adjetivas —«objetos milagros», «quilate rey», «gusto imán»...— (Alonso, 1981: 31), y cuyo contrapunto son los fragmentos narrativos, algunos de cierta extensión, como los protagonizados por el Gran Turco, Almanzor o Pérez de Vargas, en los que Gracián se ejercita en el arte del apotegma, otro género breve, y anticipa la habilidad que demostraría más tarde en *El Criticón*.

La búsqueda de un vocabulario rico y versátil, que respondiera al cometido doctrinal y suasorio del tratado, y la tendencia barroca a rehuir la expresión corriente lo empujó en algunas palabras al rescate de acepciones propias de los étimos latinos, a la atribución de sentidos impropios o a usos que, sin ser del todo exclusivos, brillan por su originalidad, de manera que asistimos en *El Héroe* a la configuración de un léxico personalísimo, típicamente graciano, atestado de palabras clave —oráculo, realce, centro, antípoda, crisis, civil, genial, metafísico,

lograr, repetir, afectar...—, que iría asentándose en sus obras sucesivas. Y, aunque no desaprovechó ningún registro, incluida alguna voz baja, notada con desagrado por sus críticos, el resultado es un tono noble, acorde con el asunto del que se trata y el trasfondo épico que evoca el término «héroe», sostenido por cierta tendencia a la hipérbole y moteado abundantemente de términos relacionados con lo asombroso y extraordinario, en forma de maravilla o de su reverso monstruoso, como formalidad para provocar la imprescindible admiración del lector. Otro de los rasgos compositivos de Gracián es precisamente el arte de atraer a su terreno temático palabras pertenecientes a contextos específicos, como el eclesiástico —noviciado, profeso, precito...—, el filosófico —concupiscible, formal, primer móvil...— (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 61) o el académico —punto, voto, graduarse...—, y la construcción de algunos pasajes sobre los cimientos de un campo semántico, como el de la guerra, el del comercio o el apreciadísimo del juego de naipes (García Gibert, 2002: 28-29), que contribuyen a dar color retórico al discurso y abren la puerta esporádicamente a usos metafóricos, al mismo tiempo que realzan o ayudan a matizar las ideas tratadas.

Laconismo y ornato no están, por tanto, reñidos, pero conviven en un cuidado equilibrio para no poner en riesgo la finalidad de un libro concebido, como luego lo serán el *Oráculo manual* y *El Comulgatorio*, y a pesar de la tópica apelación en el prólogo al *utile dulce* —«Tal vez te lisonjeará y te avisará»—, para la íntima reflexión, y en el que el estilo, con sus deliberadas penumbras, debe propiciar una lectura morosa, tantas veces repetida como sea necesario, tarea facilitada por la condición manual del volumen. El carácter admonitorio del tratado se manifiesta en la generalizada presencia del imperativo verbal y del presente de subjuntivo, y en las numerosas exhortaciones directas al pretendiente de heroicidad, que parecen recuerdo de la práctica docente y de la homilética, y que, junto con la recurrencia de alguna figura como la paronomasia y la sensibilidad por los efectos sonoros y la prosodia, demostrada en numerosas correcciones del autógrafo, nos revelan a un autor que se mueve con destreza equivalente en la escritura y en la oralidad. Con todo ello Gracián nos sirve una elocución excelente, a la altura de la materia del libro, y ceñida como el tamaño de este, de forma que temática, formato y estilo son solidarios entre sí (Egido, 2011a: XIII), y consigue fraguar una obra de «eminente novedad» que, en consonancia con la genérica aspiración expresada en el primor VII, «sabrà hallar extravagante rumbo para la grandeza».

ARTE DE EXCELENCIA

Los primeros compases de *El Héroe*, en el prólogo al lector, ofrecen una imagen caracterizadora de la obra, equiparada con «una brújula de marear a la excelencia», que curiosamente, por los incontables y a veces casi imperceptibles lazos con que el padre Baltasar gustó de trabar los partos de su ingenio, adquiere

pleno sentido con la lectura de la última crisis de *El Crítico*, cuando los protagonistas, «candidados de la fama», embarcados en una chalupa con remos que son plumas, surcan un apacible mar de tinta con destino a la isla de la Inmortalidad, «albergue feliz de los héroes». Con su primera incursión en el universo de las letras, el jesuita tomaba la derrota de la celebridad literaria, al mismo tiempo que procuraba a sus lectores los medios para alcanzar un heroísmo que tenía su propio campo de acción y sus particulares condiciones, y que, por tanto, trascendía el concepto clásico, ligado a las proezas del valor y al empleo de las armas. El tratado se anuncia como un «arte de ser ínclito», esto es, como un compendio de reglas para alcanzar la excelencia personal, un libro de instrucción que muestra su vocación pedagógica en su primordial naturaleza enunciativa, en la permanente consideración del aprendiz y en su carácter manual, aunque, por su desarrollo discursivo, se aleja de la fórmula oracular empleada en su *Arte de prudencia*, y que, como este mismo o antes *El Discreto*, proporciona un cuerpo doctrinal de sabiduría práctica para la vida. En este sentido, *El Héroe* es el primer jalón de un programa formativo del «hombre universal» (*Oráculo manual*, 93), una aspiración meramente teórica, puesto que «abarcar toda perfección solo se concede al Primer Ser» (primor VI), que se irá concretando y matizando a lo largo de su obra (Egido, 2001d: 23-36), y que se confrontará narrativamente con la acción en la epopeya alegórica de Andrenio y Critilo.

El punto de partida de este concepto abstracto, imbuido de idealismo platónico (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 58) y de los principios humanísticos de la *dignitas hominis*, que imprimieron en el hombre del Renacimiento la voluntad de elevación por encima de sus miserias y flaquezas,³¹ es una noción de *héroe* rescatada de la antigua filosofía moral, que desvinculaba la excelencia del individuo de la naturaleza semidivina otorgada por la interpretación mítica del mundo y de las hazañas de magnitud portentosa, cuyo paradigma es Hércules, y la cifraba en una vida centrada en el ejercicio denodado de la virtud, como la de Catón el Censor, a quien Cicerón denominó «heros ille noster» en su primera carta a Ático, 17, 9 (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 17) y Gracián contrapuso al tebano en el primor VIII no sin motivo, pues con este paralelismo establecía de forma implícita una preeminencia de modelo. El arrimo de la heroicidad al proceder del *vir bonus* en las páginas de *El Héroe* supone un primer deslizamiento del ámbito de la épica al de la ética, del campo de batalla al vivir diario, y el alumbramiento de un arquetipo de eminencia moral que se circunscribe a los «inmortales hechos» de la conducta individual y que, tras *El Político*, todavía muy atado a la visión clásica del heroísmo, recibirá su ejecutoria en *El Discreto* y tendrá en el *Oráculo manual* su vademécum.

El héroe, «varón gigante», calificado con términos que lo alejan del dominio del coraje y de la fuerza —«culto», «advertido», «atento», «discreto», «entendido»...—, se define como hombre «singular», apelando doblemente a su excepcionalidad y a

³¹ Para esta cuestión, véase Egido (2001d: 141-182).

su plenitud humana, y es un prototipo poliédrico, «universalmente prodigio», que puede desplegar sus cualidades en cualquier empleo y con independencia de su filiación estamental (Marín Pina, 2001: 37), aunque la elección de los ejemplos que ponen rostro al desglose de sus primores, pertenecientes por lo general a la esfera de la nobleza, del gobierno y de la guerra, sugieren que el «varón máximo» está llamado a una función precisa y anclan todavía el ideal en postulados tradicionales. La nutrida galería de *optimates* que es *El Héroe*, en la que monarcas y príncipes descuellan como espejo para un hombre que posee cualidades regias sin ser rey por sangre —«ya que no por naturaleza, rey por sus prendas»—, ponen de relieve la paradoja de plantear para todos un ideario aristocrático, que tiene su encarnación en la figura de Felipe IV, a quien se dedica un tratado que «acude a examinarse con su original», y que es propuesto como dechado múltiple al final del primor XVIII. Es en este contexto, poblado de personas consagradas al regimiento de Estados y naciones, donde se produce, como hemos visto, el desplazamiento del concepto de «razón de estado» a la planificación y gobernación de la propia vida, cometido que es equiparable en grandeza al de aquellas, de manera que cada uno es príncipe de sí mismo y, haciendo ética de la política, puede aplicar a sus asuntos personales lo más conveniente de las reglas recabadas en los tratados de *ars regendi*.³² La esencia del heroísmo no reside, por tanto, en la magnitud de su función, sino en la voluntad de constituirse en un individuo superior en el orden moral, como paso previo a la realización de hazañas dignas de aplauso y memoria.

La presencia, entre reyes y caudillos, de literatos, artistas y clérigos es indicio de que el nuevo paradigma heroico, sin renegar de su germen elitista, ha sido concebido para su extensión por otras capas sociales, distintas de la nobleza, algo ya apuntado por la dedicatoria a Vincencio Juan de Lastanosa, donde se le reconoce su función de «espejo» o modelo, no por «caballero aragonés y señor de Figaruelas», como reza la portada del libro, sino por su índole de hombre erudito. De esta forma, desborda en sus propósitos los márgenes de la instrucción de príncipes, aunque no abandona por completo la esfera del poder y pergeña un modelo humano que podemos asimilar, atendiendo a sus realces y a los manuales de comportamiento que contribuyen a perfilarlo, con la figura del cortesano, convertido en sinécdoque del individuo, al mismo tiempo que la corte funcionará en la obra de Gracián, con creciente alcance, como epítome de todo el mundo, hasta el punto de que las enseñanzas vitales de *El Criticón* serán calificadas de «filosofía cortesana». El microcosmos áulico ya no es, sin embargo, el espacio refinado y virtuoso donde peroraban los personajes de Castiglione, sino que, con el prisma del desengaño barroco, se perfila como una realidad hostil, plagada de engaños y riesgos, en la que el nuevo héroe debe intervenir y salir victorioso (Aranguren, 1976: 115). A este fin se ofrecen en *El Héroe* unas pautas de actuación, posteriormente ampliadas en *El Discreto* y el *Oráculo manual*, cargadas de pragmatismo (Egido, 2001a: LXXX), que toman en consideración las circunstancias cambiantes y con frecuen-

³² Véase la interpretación del concepto de Egido (2001a: LXXIII-LXXX).

cia adversas del mundo moderno, de acuerdo con la doctrina casuística de los jesuitas (García Gibert, 2002: 20), pues no en vano nuestro autor había sido, como sabemos, profesor de teología de casos en Lérida y Gandía, y con las que el hombre de excepción ha de hallar el medio para que brillen sus cualidades.

El héroe ha de sobreponerse a sus propias limitaciones de gusto y capacidad, pero también tiene que sortear no pocos peligros externos, como la adulación y su reverso, la crítica acérrima, la incomprensión del vulgo y la astucia de los que avizoran las debilidades humanas para lograr su propio provecho, hallándose muchas veces en la tesitura de tener que forzar las costuras de la virtud para salir indemne. En este contexto se hace patente hasta qué punto el pensamiento de Gracián está impregnado de un maquiavelismo (véanse Aranguren, 1976: 116-117; García Gibert, 2002: 26; y Cerezo Galán, 2015: 98), que, despojado de sus aristas amorales —«las heces de la categoría política», primor XV— de la mano de autores como Botero, como sabemos, salta de la acción política al comportamiento individual y hace plausibles algunos de sus recursos, de eficacia contrastada en la conservación y mejora del estado, y que, en consecuencia, han de serlo también en la del individuo, como es el caso del disimulo y la ocultación, convertidos en reglas básicas de conducta. La execración del autor de *El Príncipe* en las figuras interpuestas de Tiberio y Luis XI de Francia, paradigmas para el jesuita de la política maquiavélica, no impiden que las advertencias de que el héroe esconda sus carencias y debilidades —«platique incomprehensibilidades de caudal»— y se esfuerce en reprimir o mantener secretas sus pasiones —«cifrar la voluntad»—, pues todo ello son armas para los enemigos y amenazas para la reputación y el albedrío, obedezcan a un principio de adaptación al mundo, y a las falsedades y artificios de este, que lleva el sello de Machiavelli y del tacitismo político de Lipsio, Malvezzi, Álamos de Barrientos y otros que, apelando a la razón natural y a las lecciones de la experiencia histórica, hallaron forma de modular las ideas del italiano y armonizarlas con los preceptos de la moral cristiana (véanse Marín Pina, 2001: 40; García Gibert, 2002: 19; y Cerezo Galán, 2015: 98).

Tacitista es la política de la cautela y el secreto en todos los órdenes de la vida, la defensa del «artificio» o astucia en las relaciones humanas, concebidas como una lucha de poder o control en la que el héroe ha de exhibir su superioridad, y, ante un mundo caracterizado por las apariencias y el engaño, la promoción del fingimiento como pauta de acción, que alcanza sus más sutiles expresiones en el disimulo con naturalidad de las artimañas —«Consiste el mayor primor de un arte en desmentirlo», primor XVII— y en la «treta política» de aparentar defectos para amortiguar las embestidas de los detractores —primor XIX— (Cerezo Galán, 2015: 103-104). No es de extrañar, por tanto, que estos principios, encapsulados en un discurso sentencioso, provocaran la valoración del anónimo remitente de la carta dirigida al colegio de Huesca, tantas veces ya citada, a quien no faltó criterio en su elogio de *El Héroe*: «Yo digo que es una quintaesencia de políticas en el fondo de los aforismos, en quienes veo resucitado en este siglo al gran Cornelio Tácito».

Estas palabras manifiestan también que, en una lectura superficial, el tratado del aragonés no se veía muy distinto, por lo que a sus contenidos se refiere, de otros libros sobre el arte de gobernar, pues a todo lo dicho hay que añadir los ocasionales avisos explícitos sobre la ventaja de ciertos primores para la gobernación o el apunte de algunas cuestiones insoslayables en aquellos, como la actitud del príncipe en la elección y mantenimiento de sus hombres de confianza, el debate sobre la conservación o extensión de los estados, la dependencia entre la virtud del monarca y la prosperidad o declive de su pueblo, las acciones que recaban la estima de los vasallos o la necesidad de granjearse el favor de los historiadores, en cuyas manos está la memoria feliz o nefasta de un reinado. Todo este trasfondo temático, más las consideraciones elogiosas de Felipe IV y el conde-duque de Olivares y la exaltación de la casa de Austria, que parecen reclamar para *El Héroe* la patente de razón de estado, facilitó que el fraile agustino José Láinez, al que volveremos, diera saco a sus páginas en *El privado cristiano* (1641),³³ sin entender que Gracián, a pesar de su innegable preocupación por el devenir político de la monarquía hispánica, que le llevará poco más tarde a la gestación de *El Político*, se había entregado en su «primer pino del discurso» a trasponer la política al campo de la filosofía moral, que ocupaba el primer plano significativo de la obra.

Apreciamos, pues, en *El Héroe* un maquiavelismo sin Maquiavelo y un ideal heroico nada quijotesco que tiende puentes con la realidad y quiere compatibilizar el anhelo de excelencia con estrategias de acomodación, que, sin embargo, renuncian a los impíos medios postulados en *Il principe*, pronto, en caso de necesidad, a «intrare nel male» (XVIII, 4), y adoptan como principio rector la prudencia, que halla un equilibrio entre las exigencias de la moral y las prevenciones a que obliga el siglo, en la línea propugnada por los libros políticos de Justo Lipsio (Cerezo Galán, 2015: 104). En auxilio de esta delicada disposición anímica del aspirante a la perfección, acuden también a la pluma de Gracián las enseñanzas de la filosofía estoica (Cerezo Galán, 2015: 20), cristianizadas y propagadas en estilo lacónico por el tratado *De constantia* (1584) del flamenco, cuya traducción, a cargo de Juan Bautista de Mesa (Lipsio, 1616), pudo poner Lastanosa a disposición del aragonés, pero que, a la altura de 1636, había permeado ya por completo el humanismo europeo, configurando con el magisterio de Séneca y Epicteto una ética fundamentada en el cultivo de la virtud como principio de la felicidad —«Todo héroe participó tanto de felicidad y de grandeza cuanto de virtud», primor XX—, en la escisión problemática de esencia y apariencia —«Esta primera regla de grandeza advierte, si no el ser infinitos, a parecerlo, que no es sutileza común», primor I—, en la contención de las pasiones y la fortaleza de ánimo —«Atienda, pues, el varón excelente, primero a violentar sus pasiones», primor II—, en la sindéresis —«Es el juicio trono de la prudencia», primor III— y en la moderación en todas las facetas de

³³ Así lo advirtió Egido (2001a: XLIII-XLV).

la existencia —«Más es la mitad que el todo», primor I— (véanse Perugini, 1993, y Blüher, 1997). Esta última idea puede parecer contradictoria con la búsqueda resuelta de la perfección que patrocina el libro, pues el héroe no puede conformarse con cualidades medianas, que no alcanzan a elevarlo por encima de la mediocridad —«Muchas medianías no bastan a agregar una grandeza», primor VI—, pero no son pocas las ocasiones en que la excelencia radica precisamente en la adopción del justo medio entre extremos (Hazard, 1994-1995: 47-48), en un ejercicio de señorío de sí mismo cimentado en la máxima moral de «nosce te ipsum» —«¡Oh, si hubiera espejos de entendimiento como los hay de rostro! Él lo ha de ser de sí mismo y falsificase fácilmente», primor IX—, de notable resonancia en la práctica de la observación interior marcada por los ejercicios ignacianos (Egido, 1997: 28).

Por la consideración de cualidad máxima del hombre excepcional, la prudencia pugna en *El Héroe* con la agudeza —«Todo héroe participó exceso de ingenio», primor III—, que se manifiesta en el pensar, en el decir y en el obrar, aunque de ambas juntamente se ocupan estas «pocas reglas de discreción», como dice el prólogo al lector, en las que participa también el gusto, anticipando un concepto, más ampliamente desarrollado e ilustrado en *El Discreto*, que constituye la médula de una particular moral al uso de los tiempos, de raíces clásicas y pretendidamente libre de tutelas teológicas, la cual, sin romper nunca del todo las amarras confesionales, como es comprensible en un hijo de san Ignacio, se irá haciendo más compleja y autónoma en otros libros de Gracián (Batllori en Batllori y Peralta, 1969b: 22; y Cerezo Galán, 2015: 138), pero cuenta todavía en este con un claro contrapeso de la religión. Al igual que los libros espirituales coronan el «museo del discreto» (*El Criticón*, pp. 344-345), significando la preeminencia de la «divina policía» en los *studia humanitatis*, *El Héroe* consagra su último y más extenso primor a la virtud, que, aunque se revista ocasionalmente de los ropajes laicos de la entereza o integridad ética, no se desliga de la devoción y de la observancia de la moral cristiana (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 5; y Cerezo Galán, 2015: 115), pues se proclama «hija de la luz auxiliante» o gracia divina y tiene su reverso oscuro en «el pecado, que es nada», por oposición a Dios, «que lo es todo», axioma probatorio de la universal (al fin católica) impregnación religiosa de este siglo.

El «dosel de la inmortalidad», lograda en el mundo con el ejercicio ambicioso de las prendas heroicas, es sucedáneo de la eternidad escatológica, pues «ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del cielo es mucho», aunque la una y la otra se logran con los mismos medios, de manera que el empeño de perfección humana es también un anhelo de santidad que proyecta en la aspiración a la grandeza un reflejo de la ascesis religiosa y confirma que el padre Baltasar todavía no ha acotado del todo las esferas de lo divino y de lo humano. El tratado bosqueja un héroe esencialmente cristiano (Peralta en Batllori y Peralta, 1969b: 54) cuya razón primera es el mandato evangélico de ser perfectos a imagen de la perfección divina (Mateo, 5, 48), inspirado de forma cercana por Erasmo y la épica de Tasso,

y receptor remoto de la familiaridad entre dioses y hombres de la epopeya clásica, que encuentra iluminación en pocos pero selectos ejemplos espigados de la Biblia y de la historia civil o eclesiástica, erigidos en «los héroes verdaderos». No hay que olvidar, sin embargo, la vocación activa y el espíritu aguerrido de la Compañía de Jesús, pertrechada para la batalla espiritual de la Contrarreforma (García Gibert, 2002: 29), que, a pesar de algunas distancias intelectuales, hubo de imprimir carácter en Gracián y estimular en él la idea de una heroicidad a lo divino que encontró en la defensa del dogma eucarístico su principal razón de ser, empresa trascendente que explica la evocación del sacramento en la clausura del libro. La preocupación por la ortodoxia se percibe también en las consideraciones sobre la espinosa materia de la fortuna y su supeditación a los designios de Dios, que ya provocó serias cavilaciones a Lipsio en *De constantia*, en la supremacía de la gracia divina sobre los favores del mundo y en la visión providencialista de la historia que satura el primor XX.

El Héroe es un manual en el que el hombre sobresaliente se reconoce y el postulante aprende las hechuras de la grandeza —«tal vez en él verás o lo que ya eres o lo que deberías ser»—, que se compone, de una parte, de prendas excelsas, pero también de procedimientos ingeniosos para llegar a ser «milagro en perfección». No hay que entender, por tanto, el término «primor» que encabeza cada apartado de forma unívoca como equivalente estricto de cualidad eximia, pues el tratado no es un mero catálogo de *bona animi*, al estilo de los que la retórica contemplaba para el discurso encomiástico, aunque es posible encontrar cierta coincidencia entre los realces del héroe y las «partes de la virtud» catalogadas por Aristóteles en su *Retórica* (1366b), como el valor, la templanza, la magnanimidad, la prudencia o la sabiduría, entre las cuales es posible distinguir unas virtudes vinculadas con la actuación y otras con el conocimiento. Gracián se aparta de la tradición oratoria y se mueve de grado una vez más en el terreno de la filosofía moral de raíz escolástica, planteando un modelo asimilable en su fundamento al retrato del hombre magnánimo de la *Ética a Nicómaco* (1123a-1125a), caracterizado por su permanente y exclusiva aspiración a grandes objetos (Marín Pina, 2001: 36), y cuya grandeza de ánimo, que es ornamento y lustre de unas virtudes reales, no fingidas, desafía la mezquindad del príncipe de Machiavelli, para quien «non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle» (*Il principe*, XVIII, 4).

El belmontino compone la corona de acendradas cualidades que distingue al héroe de acuerdo con un orden caprichoso pero no carente de lógica,³⁴ que empieza con la consideración en los dos primeros capítulos del entendimiento o «caudal» y la voluntad, potencias naturales de toda persona, que no requieren mayor explicación en cuanto a su esencia, pero sí sobre su manejo, proponiénd-

³⁴ Varios han sido los intentos de delimitar la estructura lógica de *El Héroe*: véanse Peralta en Battlori y Peralta (1969b: 54-55), Blanco y Cantarino (2005: 18) o González Roldán (2014: 28-33). Y véase, por extenso, la exégesis de Egido (2001a: LXI-LXXI).

dose para ambas la sujeción astuta y la «incomprehensibilidad», noción cercana al secreto o la suma discreción, como medios para ganar voluntades y asegurar la supremacía. Los lazos temáticos de la ocultación y la apariencia se extenderán a otros primores, afianzando la coherencia de un conjunto en el que no se aprecian partes sin conexión con el resto. Así, el primor III, de carácter más especulativo, es desarrollo del primor I, pues carea los dos componentes del entendimiento, juicio e ingenio, en sus manifestaciones superiores de *sindéresis* y agudeza, para determinar cuál de estas dos prendas, sin perjuicio de otras, es de mayor utilidad para el héroe, aunque el discurso es más bien un escrutinio del ingenio, pues el juicio, por su vinculación con la prudencia, ya ha sido ponderado convenientemente en los primores iniciales. El gusto o capacidad para elegir de entre lo bueno lo mejor, del que se ocupa el primor V, es indicio también de prudencia y culmina la formación del hombre consumado, que se conoce «en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad» (*Oráculo manual*, 6), y es el sustrato del nuevo concepto de héroe.

Con el primor IV da comienzo en realidad la exposición de las propiedades distintivas del heroísmo, entre las cuales es la principal y definitoria el valor para emprender y ejecutar grandes cosas con ambición, determinación y firmeza de ánimo, que, hermanado con el entendimiento, configurará en *El Discreto* el emblema «Diligente y inteligente», y cuya aplicación ha de desarrollarse en los términos expuestos, una veces en bloque, otras de forma dispersa, en varios capítulos del tratado: el héroe ha de ejercer sus cualidades extraordinarias en empleos sublimes (primor VI), buscar caminos poco trillados para el lucimiento de sus prendas (primor VII), proponerse objetivos de mérito indiscutible, evitando el aplauso fácil del vulgo y procurando el reconocimiento universal (primor VIII), medir sus fuerzas, encontrar su talento y explotarlo con todo su empeño, forzando si es necesario los gustos particulares (primor IX), forjarse tempranamente una reputación y luego mantenerla y acrecentarla en nuevos escenarios de grandeza (primor XVI), y, finalmente, conjurar la ostentación vanidosa (primor XVII). Junto con el valor, virtud de esencia épica, el paradigma del héroe se completa con un conjunto de prendas cortesanas, que se manifiestan en forma de excelencia ética y estética de las palabras y los actos, y están dirigidas a suscitar la admiración y el acatamiento de los demás: el favor universal, que se alimenta de la cortesía y la benevolencia (primor XII), el despejo o talante particular para conducirse con gracia en todas las facetas de la vida (primor XIII), el ascendiente o la autoridad granjeadas por la entereza moral y el dominio de uno mismo (primor XIV) y la poderosa inclinación a la eminencia, que es también imán de personas excepcionales (primor XV).

El héroe vive entre gentes y se construye, por tanto, en tensión con ellas (Marín Pina, 2001: 37), pues debe hacer valer su condición superlativa, sin que pueda soslayar en ocasiones la confrontación, como en el caso de murmuradores y envidiosos, asunto del primor XIX, que, inmunes al magnetismo o poderío del

hombre excepcional, detestan la perfección misma y fuerzan a este, para esquivar sus ataques, a un alarde de sutileza a través del fingimiento de tachas, regresando así en este capítulo, ya en el umbral de la conclusión, a la temática del artificio introducida en las páginas iniciales. La misma actitud prudente ha de adoptar el varón máximo frente a la fortuna, que hace con las cualidades naturales una combinación prodigiosa si es propicia, pero que se convierte, cuando es adversa, en el principal escollo para una voluntad heroica, pues no se pliega a los intentos de esta, razón por la que ocupa el medio del libro, tras la moral anatomía del valor. La fortuna, por su carácter caprichoso y variable, supone una limitación del albedrío del héroe, que ha de analizar las ocasiones para aprovecharlas o esquivarlas (primor X) y aprender a detectar los indicios de su mudanza para preservar los logros de la prosperidad (primor XI), de manera que este arte de excelencia contiene también un «arte para ser dichoso», de linaje senequista, que se resume en que «no hay más dicha ni más desdicha que prudencia o imprudencia» (*Oráculo manual*, 21). La declarada sumisión de la fortuna a la providencia divina en estos capítulos centrales anticipa la materia del primor XX, ya que la indiferencia a las sacudidas del destino se sustenta, de acuerdo con los principios neoestoicos, en la práctica de la entereza moral, porque «los verdaderos sabios, que son los prudentes y virtuosos, son muy superiores a las estrellas» (*El Criticón*, p. 382), y esto supone el cumplimiento de los dictados de Dios. La ubicación de la virtud, inequívocamente cristiana, en la cúspide del libro, que es lugar de mayor jerarquía en el discurso, implica que la lectura de *El Héroe* es un camino ascensional, en el que cada primor es un paso hacia una meta de perfección con visos de cielo.

La vida es también un «noviciado de fama» en el que el héroe se va haciendo a medida que adquiere prendas, si no las tiene de nacimiento (solo el despejo es distinguido como cualidad innata), y pule y acrecienta sus atributos, sean estos naturales o aprendidos, motivo por el que naturaleza y artificio, en permanente dialéctica en toda la obra del aragonés, se acompañan en un libro que enuncia los primores al mismo tiempo que ofrece, como arte que es, reglas para su uso, unas veces con más precisión que otras, pues la sutilidad o la rareza de algunos de ellos plantea dificultades. Siempre, incluso con la voluble fortuna, como va dicho, es posible hacer algo (disimular, controlar los afectos, cultivar el gusto y el ingenio, arrimarse al que sabe, buscar la novedad, mostrar magnanimidad, practicar una destreza...), de manera que *El Héroe* propone una auténtica ética del esfuerzo en la que la agudeza de acción comparte rango con la agudeza de concepto y con el juicio, que vela porque algunas cualidades, como el gusto o la simpatía, no se perviertan orientándose a objetos indignos, y es responsable de estrategias de moderación como el control de las pasiones, el silencio, la tibieza en la censura, el freno en las actividades placenteras y el término medio entre alarde y ocultación o entre intervención constante y retiro prudente. Entre todos los recursos para alcanzar el objetivo de la excelencia, se yergue la imitación de modelos, que también hay que saber elegir, en función de la categoría y el empleo del aspirante, siendo prueba de su alcance la consagración a ella del primor XVIII, el único

puramente instrumental. La historia surge al aprendiz de noticias sobre hechos y figuras egregias del pasado y del presente que confirman la viabilidad del paradigma propuesto y la bondad de un método que trasciende la mera copia y aspira a la superación de los originales; y, aunque la emulación tiene también sus límites, porque en ocasiones es preferible hallar nuevos rumbos para lograr la «excelencia de primero», puede el lector «tomar lecciones de grandeza» en el rico muestrario de los héroes que pueblan las páginas del tratado y le sirven de acicate.

Si la tradición estoica compendia en el logro de la virtud las aspiraciones y razón de ser de la felicidad del sabio, que no esperaba otros incentivos porque, en el sentir de Séneca, ella misma es su propia recompensa —«*ipsa pretium sui*», *De vita beata*, 9, 4—, Gracián parece escuchar en *El Héroe* la lección aristotélica sobre la conveniencia de que el hombre magnánimo acepte el honor como galardón ajustado a su grandeza virtuosa, pues solo lo bueno merece recibir lo que es el mayor bien externo del hombre, y como indicio de su misma condición, ya que no juzgarse digno de premio denota encogimiento (*Ética a Nicómaco*, 1124a). Se inicia así la preocupación constante del jesuita por una alianza que encaminará a los peregrinos de *El Criticón* «de Virtelia a Honoria» (p. 464) y que, abstrayéndose por completo de trofeos materiales y distinciones mundanas, sitúa el honor en el plano espiritual de la fama y la inmortalidad, que puntúan el tratado desde el principio, con la demanda al héroe de «inmortales hechos» en el prólogo, al broche recordatorio de la vida eterna en las últimas líneas, siendo muy significativo que el término «honra» solo comparezca en referencia a la adoración de Dios. Procede, sin embargo, distinguir entre la fama, que recoge enteramente la carga semántica de la reputación, depende del imprevisible y, en ocasiones, ignorante parecer ajeno y puede sufrir limitación temporal, y la inmortalidad o fama trascendente, depurada de contrariedades y, por tanto, universal, que subsiste cuando la vida se acaba y comparte perfiles con la gloria celestial, confundiendo-se *ex profeso* la eternidad del nombre y la del alma, a la cual solo se alude en las postrimerías del libro.³⁵ Fama e inmortalidad obedecen a las mismas causas y son dos estadios de un mismo empeño, que precisa de avisos para su obtención y custodia, como la búsqueda de empleos plausibles, la constancia, la modestia o la fortaleza moral, porque son muchos los peros arrojados y malévolo el «criticismo de España», y cuenta con el inestimable sufragio de los historiadores, cuyos escritos enaltecedores —«caracteres de oro»— aseguran una fama imperecedera —«vinculan eternidad»—, de la que disfrutaban por extensión sus mismos autores. Así, al igual que el hombre superior se eterniza en la memoria del mundo gracias a sus hazañas, el padre Baltasar, postulante del cielo por su condición de clérigo, revela también en *El Héroe* su obstinado propósito de llegar, a través de sus obras, «al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad» (*El Criticón*, p. 834).

³⁵ Para la inmortalidad en Gracián, concepto fundamental en toda su obra, véanse Villena (1991) y Egido (2014b: 323-348).

REFLEJOS DE UN BRINQUIÑO

El prólogo a los lectores de *El Discreto*, firmado por Vincencio Juan de Lastanosa y redactado casi con toda seguridad, como en otras ocasiones, por el propio Baltasar Gracián, da cuenta de una anécdota que el jesuita había trasladado al mecenas en una carta remitida desde Madrid el 28 de abril de 1640 (Garcés Manau y Laplana, 2002: 74), cuando, ya al servicio del duque de Nochera como confesor, pasó unos meses en la corte. La estancia le permitió hacerse una idea desencantada y oscura de la esfera del poder, que expuso en las misivas de este periodo y alumbraría la imagen del «golfó cortesano» en *El Criticón*, I, 11, pero le brindó también la satisfacción personal no solo de comprobar con sus propios ojos la presencia en el palacio del Buen Retiro de un ejemplar de *El Héroe* —«aquel se admiró en la mayor esfera del selecto museo real», sino de conocer que «el gran Filipo IV de las Españas» se había dignado leerlo y había pronunciado estas palabras de aprecio: «Es muy donoso este brinquiño; asegúroos que contiene cosas grandes». Tiene su gracia y acierto la comparación del libro con un brinco o joyita, palabra que recoge en el diminutivo la menudencia material del libro al mismo tiempo que encarece de forma expresiva su valor intelectual.

La fuente de la noticia y el franqueador de la biblioteca real debieron ser Antonio Hurtado de Mendoza, secretario del monarca y de la Santa Inquisición, hombre de confianza de Olivares y notable dramaturgo y poeta palaciego, por entonces aún inédito, a quien el aragonés trató personalmente en sus días madrileños, aunque ya había habido entre ambos contactos previos, directos o indirectos, porque la carta anónima dirigida al colegio de Huesca a finales de 1637 o principios de 1638 informa de que la obrita de Gracián había sido abonada «por los dos primeros votos de la erudición en orden a estos asuntos, Mendoza y Malvezio», y todo hace suponer que este Mendoza no era otro que el «cisne cortesano» que mereció admiración en varios lugares de *Agudeza y arte de ingenio*. Alguien, por tanto, hubo de poner en sus manos un ejemplar oscense de *El Héroe*, posiblemente con el ruego de que lo elevara al rey, como dedicatario del libro, siendo probable que el intermediario fuera algún miembro del círculo de Lastanosa, si no el propio caballero, pues la búsqueda de refugio en Zaragoza, donde habría de morir, tras la caída del conde-duque parece confirmar que don Antonio gozaba de vínculos con Aragón. La obra agradó, según parece, al secretario, que, amigo de Quevedo y hombre él mismo «sentencioso» y «conceptuoso» —apreciaciones de Gracián—, pudo detectar en sus primores cierta consonancia con las inquietudes políticas, morales y estilísticas del traductor de *Il Romulo*, y despertó la «simpatía sublime» mostrada en palacio hacia el presbítero, en quien reconoció sin duda al «Lorenzo Gracián» que firmaba el libro. No tiene, por tanto, nada de extraño que aceptara el encargo y lo pusiera en circulación en la corte, e incluso que lo diera a conocer al monarca personalmente. Distinta cuestión es que pudiera participar en la reedición madrileña del tratado, en la que es más presumible la intervención de Felipe Gracián.

El positivo efecto de la obra en Malvezzi y en el áulico escritor, y la seguramente breve tirada de ejemplares en las prensas de Larumbe pudieron espolear el deseo de una reimpresión en Madrid que asegurara una difusión ambiciosa, en un momento además en que el padre Gracián empezaba a plantearse un traslado a la provincia jesuítica de Castilla e involucraba a su hermano y a Hurtado de Mendoza —otra prueba de que el conocimiento mutuo venía de lejos— en gestiones conducentes a ese fin, como se deduce en la carta de Felipe del 14 de mayo de 1639: «Luego al punto que leí la de vuestra merced, tomé el manteo y salí a hablar a don Antonio, o a su secretario, para tratar con eficacia el que le traigan a vuestra merced a esta provincia, que en fin es gente de entendimiento y sabrán estimar sus prendas de vuestra merced». La necesidad de sacar nuevos ejemplares debió plantearse casi de forma inmediata, como se desprende de la citada carta anónima, en la que se censuran ciertas palabras «que holgara mucho se quitaran en la segunda impresión», como si esta fuera cosa hecha.

Desconocemos quién pudo negociar con la imprenta de Diego Díaz la nueva edición de *El Héroe*, aunque es lógico suponer que la tarea recayera en el clérigo menor regular, que por las mismas fechas recibía de su hermano unos cuadernos manuscritos de una obra nueva, casi con seguridad *El Político*, para hacerlos llegar al «mismo aposento del rey», e ignoramos también quién costeó los trabajos. Podemos descartar, desde luego, a Lastanosa, que desaparece de la portada y de los preliminares de la edición de 1639, y conjeturar una impresión a expensas del propio Gracián, con nuevos riesgos para su posición en la Compañía, o bien de un librero, quizá el mismo al que se refiere Felipe Gracián en su carta —«muy conocido de su amigo de vuestra merced don Vincencio Lastanosa»— que había de llevar a Huesca «veinte *Héroes*» dos o tres días más tarde. Desgraciadamente, la omisión de su nombre y la pérdida del expediente de tramitación de la licencia y el privilegio nos han dejado sin certezas sobre una edición cuyos volúmenes «se venden lindamente», en palabras de la misma misiva, quinientos en espacio de quince días «solo en Madrid», lo que da buena medida de su éxito.

Apareció así *El Héroe* con un tamaño mayor, sin perder su fundamental condición de «libro enano», con algo más de adorno tipográfico, dentro de la suma modestia material, y «nuevamente corregido», aunque el epígrafe promocional no debe confundirnos sobre la calidad de una impresión que enmienda casi todos los errores de la *editio princeps*, pero introduce algunos cambios desacertados y presenta en términos generales un texto *peior*, forzándonos a desechar una revisión exhaustiva por parte de Gracián, que, por otra parte, se antoja difícil en circunstancias de lejanía. La nueva versión contiene abundantísimas variantes lingüísticas, achacables todas a las diferencias diatópicas de los componedores, y un número muy reducido de variantes significativas que no reclaman la mano del autor para hallarles explicación, con la salvedad quizás de la ausencia de un párrafo encomiástico dedicado al conde-duque de Olivares en el primor XX, cambio este de calado equivalente al de las llamativas modificaciones en los contenidos del pliego preliminar, de las cuales la más relevante es la supresión de

la dedicatoria a Felipe IV, que admite varias interpretaciones, no necesariamente excluyentes entre sí. El hecho de que el ideal heroico formulado en el libro dejara de tener la figura del monarca como «original» y destinatario, según se explicita en el tenor del texto, refuerza su carácter abstracto y universaliza en cierto modo la aplicación de un arte que evita definitivamente el recuerdo de los espejos de príncipes y se propone a cualquier lector discreto (Egido, 2001a: LXXIII), quedando asegurados la fidelidad y el afecto por el monarca en el elogio personal del primor XVIII, donde se confirma como «traslado de grandeza», y en el ensalzamiento de la casa de Austria y su «católico blasón» del primor XX, pasajes que reflejaban y contextualizaban los formularios loores de la dedicatoria. El mantenimiento de ambos invita precisamente a excluir que la desaparición de este paratexto tuviera la misma motivación que la de aquel «donoso» escritor que, desencantado con el «héroe moderno» al que había celebrado, «en la segunda impresión de sus obras, puso entre las erratas la dedicatoria primera» (*El Crítico*n, p. 670), pues, si bien es cierto que la imagen que Gracián pudo tener de Felipe el Grande se iría deteriorando con el paso de los años y la acumulación de sucesos infelices para la monarquía, estamos todavía lejos de los primeros indicios literarios de desafección.

Otra posible explicación está relacionada con la falta también de la dedicatoria a Lastanosa, justificada por la inhibición del prócer en el sufragio de esta edición, aun cuando pudiera haber colaborado facilitando contactos en la corte, y con la desaparición de su nombre en el título, que habría hecho poco comprensible el mantenimiento de su firma en la ofrenda al rey; por otro lado, en caso de conservación de la dedicatoria, no habría sido razonable que «Lorenzo Gracián» la hubiera suscrito, a riesgo de desvelar torpemente la mistificación de autoría urdida en los preliminares de 1637. No obstante todo esto, cabe considerar una razón más sencilla en el cumplimiento efectivo del deseo, expresado en la dedicatoria, de que *El Héroe* llamara la atención del monarca —«lo restituyo a los reales pies de Vuestra Majestad»—, hecho demostrado por la anécdota contada en el prólogo de *El Discreto* y que podemos datar, sin aventurarnos mucho, en algún momento no muy lejano de la primera edición, pues, aunque fuera referida en 1640, nada impide que se hubiera producido antes. Si el rey ya había tenido noticia de la edición de 1637, e incluso la había leído y le había otorgado los laureles de su favor, estimulando definitivamente con ello el anhelo de una nueva publicación, la providencia que suponían los preliminares de la *princeps* ya había alcanzado su meta y dejaba de tener sentido que estos se reprodujeran en la impresión de Diego Díaz, cuya tramitación debió de iniciarse en torno a la navidad de 1638.

La conveniencia de suprimir la figura de Felipe IV en los preámbulos del libro ayuda también a explicar la sorprendente eliminación del párrafo en el que se loaba a don Gaspar de Guzmán como «idea superior de validos» y modelo de cristianos, y lo situaba en una posición privilegiada tanto desde el punto de vista textual, en el tramo final del discurso, como temático, inmediatamente después

del elogio genérico a la piedad de los Austrias, aislado del monarca de quien era hechura y como único ejemplar moderno de la mayor prenda del héroe. Es muy posible que el propio Gracián —o el editor madrileño— creyera que sin dedicatoria regia se desdibujaba la jerarquía y quedaba dañada la debida proporción entre los encomios del rey y de su ministro, a la que había dedicado no pocos esfuerzos en la redacción, como se aprecia en el limado de este pasaje en el autógrafo;³⁶ a esta razón, sin embargo, podría sumarse la pérdida de reputación que el conde-duque empezaba a sufrir por sus primeros reveses políticos de importancia, aunque el jesuita todavía lo nombraría con términos muy favorables en obras venideras, antes de un silencio absoluto sobre él tras su caída en desgracia,³⁷ principalmente por su desempeño en la guerra de Cataluña, que tanto angustió al aragonés. Podrían alegarse también razones banales, como la falta de espacio en el pliego o un simple olvido de los impresores, para eludir los motivos políticos como causa de una supresión que corría el riesgo de ser interpretada por Hurtado de Mendoza, tan próximo al valido, como un desaire y de revelar una posición ciertamente exótica en un contexto de exaltación generalizada de Olivares, de *Il ritratto del privato politico cristiano, estratto dall'originale di alcune azioni del conte duca di S. Lucar* (1635a), de Virgilio Malvezzi, a *El privado cristiano, deducido de las vidas de Josef y Daniel, balanzas de los validos en el fiel contraste del pueblo de Dios, que escribía al Excelentísimo Señor Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de San Lúcar la Mayor, primer ministro de Don Felipe Cuarto, el Grande, Rey Católico de las Españas y Emperador de América* (1641), del fraile agustino José Láinez. Nunca sabremos con seguridad.

En todo caso, *El Héroe* de 1639 se presenta menos solicitante y halagador, desarraigado de Aragón y con una nueva dedicatoria a un oscuro prelado italiano, «doctor en ambos derechos», que recoge fórmulas y conceptos de la dirigida a Lastanosa, a la que viene a sustituir, y que firma «Pedro Quesada», más que probable disfraz del propio Gracián.³⁸ La elección del dedicatario apunta a un interés por hallar benevolencia en instancias eclesiales y académicas, sin abandonar por ello el ámbito de la nobleza a la que también pertenecía Juan Bautista Brescia, como se sugiere en el texto, y el hecho de que este se sitúe tras el prólogo, cediéndole el protagonismo a un lector sin distintivos de clase o empleo, animado solo por el afán de «ser ínclito», refuerza la idea de que se trata de un libro para todos. Ayuda a corroborar que así se entendió el éxito de la obra, que tuvo una edición pirata ese mismo año, de la que habría de depender el tratado en todas las ediciones de *Obras completas* a partir de 1663, y fue reproducida en 1640 en Barcelona, en casa de los hermanos Sebastián y Jaime Matevad, de acuerdo con la práctica habitual. Este regreso a la provincia del jesuita confirmaba la vocación peregrina de *El Héroe*, que anduvo en vida del autor los caminos

³⁶ Véase por extenso Egido (2001a: XXXIX-L).

³⁷ Para la «caída literaria del valido» en la obra de Gracián, véase Egido (2001a: LI-LIX).

³⁸ Véase el comentario sobre este prólogo de Egido (2001b: XXII).

de Portugal, con la edición lisboeta de Manuel da Silva, de 1646, y, tras su muerte, los de los Países Bajos y buena de parte de Europa con la de Joan Blaeu, hecha en Amberes en 1659 y de cuya difusión da fe la extraordinaria copia de ejemplares conservados. No pudo conocer tampoco el padre Baltasar la edición de Coimbra (Tomé Carvalho, 1660), que reproducía los preliminares de su antecesora portuguesa, con abundante aparato de poemas laudatorios que lo sentaban en el «trono de la estimación» e incluso lo contaban ya entre los inmortales, y con una dedicatoria a François Lanier, barón de Sainte-Gemme-sur-Loire y embajador del rey francés en Portugal, que restituía lisonjeramente al tratado el espejo de un aristócrata.

Aunque el prólogo citado de *El Discreto* declara que *El Héroe* se había impreso en varias lenguas, «todas de su fama», lo cierto es que, para entonces, la edición madrileña había servido solamente para el traslado de la obra a la lengua francesa por parte de Nicolas Gervaise, médico de Perpiñán, que en las advertencias al lector de su traducción (1645) declara, con su admiración al héroe graciano, el deseo de «lui faire voir la France», atendiendo a «cette inclination si ordinaire à tous les héros de voyager dans les pays étrangers», si bien se conserva una versión anterior de varios extractos de *El Héroe*, de autor incierto, que quedaron inéditos (Boadas, 2012). Ambas traducciones, voluntariosas pero limitadas en sus resultados, tuvieron que bregar con una lengua doblemente difícil, por extranjera y lacónica, y coincidieron en soslayar ciertos pasajes encomiásticos de la nación española o de su monarquía que habrían podido herir la sensibilidad de su público, signo de las conflictivas relaciones entre los dos reinos. Fragmentaria fue también la traslación del historiador y diplomático Abraham Nicolas Amelot de la Houssaye, que vertió abundantes pasajes en las notas con que él mismo acompañó su relevante traducción del *Oráculo manual*, titulada *L'homme de cour* (1684), demostración de hasta qué extremo este se alimentaba de conceptos y hallazgos expresivos del primer trabajo del español. Hubo que esperar al jesuita Joseph de Courbeville, que se había ejercitado ya en la traducción de *El Discreto*, para encontrar un intérprete más acertado de la obra completa, en una versión parafrástica (1725), dedicada al duque de Borbón, primer ministro de Luis XV, y reeditada hasta en cuatro ocasiones en pocos años, que, con el recurso sistemático a la *amplificatio*, que desvirtúa por completo la expresión del autor, desarrolla con notable acierto y no pocas puntualizaciones críticas los conceptos del libro, y que acompaña el texto de Gracián de un nutrido cuerpo de «remarques» o comentarios históricos o morales, «tousjours instructifs et conformes à l'esprit de l'original», de mucho valor.

El esfuerzo de Courbeville tuvo repercusión, no del todo positiva, en las páginas de las *Mémoires de Trévoux* y del *Journal des Savants*, y también en el extranjero, pues fue vertido rápidamente al inglés (Courbeville, 1726), uniéndose a la temprana traducción del baronet John Skeffington, miembro del parlamento y curioso apreciador de «the wit and galantry of the Spanish nation», publicada de forma póstuma (1652) con el subtítulo de *The way to eminencie and perfection*

y realizada a partir de un ejemplar traído de España. El prefacio de un amigo participa las dificultades del caballero a la hora de reproducir el laconismo del original y su propósito de aclarar el sentido de su versión, «not made comprehensible enough for common readers», con unas anotaciones que, desgraciadamente, no llegó a redactar. Más tardías son las traducciones de *El Héroe* al italiano, todas ellas derivadas también de la edición de 1639 e iniciadas con la que otro médico, Carlo Amaton Tornesi (1695), creyó necesario dedicar, con el recuerdo de las palabras de Felipe IV, a Ernesto Augusto de Brunswick-Luneburgo, primer príncipe elector de Hannover, porque «queste rare acutezze non si digeriscono che da un stomaco eroico e bellicoso», y que supone un enfadoso por infeliz ejercicio de *reddere verbum verbo*. Interesó también a dos juriconsultos, Ferdinando Innocenzo Civalieri (1706), profesor de la universidad de Pavía, que tradujo el tratado por entretenimiento, y a Agostino Paradisi, ministro del duque de Módena, Rinaldo d'Este, que, con claro desvelo por las cuestiones de gobierno y por la misión rectora de la nobleza, dedicó su meritoria traducción comentada, *L'Eroe ovvero La scuola per giungere all'eroismo* (1719), al heredero, Francesco Maria, «come uno specchio o come una serie d'oracoli dell'avvenire» del joven príncipe.

El panorama de las plumas entregadas a la difusión de *El Héroe* en otras lenguas, y más aún el de los destinatarios de estas traducciones, revelan la naturalidad con que sus primores —o «éminentes parties» o «excellencies» o «sottigliezze»— hallaban eco en los ambientes nobiliarios y lo constante de su recepción como libro político, también en España, como lo prueban el reflejo de su lectura en la *Idea de nobles y sus desempeños en aforismos* (1644), cuarta parte de la *Nobleza virtuosa* de la condesa de Aranda, Luisa María de Padilla (Egido, 2000b), y el grosero hurto, denunciado en el prólogo a los lectores de *El Discreto*, de fray José Láinez, que copió capítulos enteros de la edición de 1637 en *El privado cristiano* sustituyendo el término «héroe» por el de «ministro» o «rey», u otros equivalentes, a veces con variantes de escasa entidad, a veces con la intercalación de discurso propio. No aprendió el agustino del modelo de contención de *El Héroe*, «no tomo, sino átomo», como el libro alabado en *El Criticón*, p. 481, y perpetró una total desnaturalización del tratadito por el procedimiento de injerirlo por partes en un libro corpulento, como tantos otros que más parecían escritos «para ejercitar antes los brazos que los ingenios» (*Oráculo manual*, 27), de acuerdo con una ingeniosa idea de Malvezzi en el proemio de *Il Romulo* (1635b), pensando quizás que entre tanta espesura pasaría desapercibido el plagio y poniendo el ideal del jesuita al servicio de una desmedida glorificación del conde-duque de Olivares. *El Héroe* sufrió también los pellizcos del jesuita francés René de Ceriziers, limosnero de Gastón de Borbón, en su obra *Le héros françois ou L'idée du grand capitaine* (1645), que encarnaba en la figura del conde de Harcourt, virrey francés de Cataluña, el modelo abstracto de heroicidad desgranado por Gracián (Boadas, 2014) y, en un exceso interpretativo, achacaba al aragonés la misma intención con don Gaspar de Guzmán, prueba de que había leído, con evidente predisposición adversa hacia el ministro, un ejemplar de la

edición de 1637, quizá facilitado por el mismo «culto y erudito duque de Orliens» (*El Criticón*, p. 211). Añadamos, por último, la incuestionable impronta temática y estilística del tratado en el *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas, catalana facundia ab emblemas ilustrada* (1681) del eclesiástico barcelonés Josep Romaguera, que glosó con mucha más verbosidad en catorce capítulos otras tantas «eminencias», tomadas con escasa variación de los primores del jesuita (Boadas, 2010).

No fue escasa, por tanto, la repercusión de un libro, modesto en su presencia y ambicioso en fondo y expresión, que se descubre con la lectura de las páginas sucesivas del autor como una auténtica prefiguración de toda su escritura,³⁹ la cual a su vez, contemplada desde la cumbre de *El Criticón*, se percibe como un conjunto orgánico que, con la excepción de *El Comulgatorio*, tiene su médula en la construcción de un modelo de comportamiento en sociedad basado en la discreción y la agudeza, ingeniosamente trazado en sus primeras obras, que la epopeya de Andrenio y Critilo, *summa* temática de todas ellas, convierte en vida con vestiduras alegóricas. La unidad de propósito moral y estético sugiere la existencia desde el «primer pino del discurso» de un auténtico programa literario, que parece corroborado por la comparación de los títulos con los trabajos de Hércules en el prólogo «A los lectores» de *El Discreto*, a través de la cual el padre Baltasar se homologa también implícitamente con el héroe mitológico por antonomasia y se propone como ejemplo de un heroísmo nuevo, de cuño intelectual y merecedor igualmente de fama eterna, emanado de su libro primero.

El carácter programático de la obra de Gracián se aprecia en su constante intertextualidad, que lleva al lector necesariamente de unos libros a otros, en un viaje de idas y vueltas cuyo punto de partida está casi siempre en *El Héroe*. La necesidad de contrapesar la naturaleza abstracta, aunque perfilada por infinidad de figuras históricas, del modelo de «varón máximo» explica en gran medida la génesis de *El Político don Fernando el Católico* (Oltra, 1986), tratado también breve y más arrimado a los cauces de la biografía política y del encomio, en el que el monarca aragonés, «oráculo mayor de la razón de estado», se eleva como gigante por encima de los «catálogos de la fama» y presta su cara al ideal sin que este pierda su esencia arquetípica y nobiliaria. *El Discreto* reproduce la estructura expositiva de primores o realces e introduce o amplía conceptos que ensanchan el paradigma de *El Héroe* y lo trasladan, con nuevos criterios de selección en los ejemplos, del terreno de la historia a la sociedad contemporánea, aunque atempera el férreo laconismo de las obras precedentes y se distancia de ellas en una variedad de modalidades discursivas que nos ayuda a percibirlo como un producto netamente literario. La íntima conexión entre *El Héroe* y *El Discreto*, razón por la que ambas obras suelen proponerse juntas en las ediciones modernas, se hace evidente en su volcado fragmentario en el recipiente común del *Oráculo manual*,

³⁹ *El Héroe* es, en palabras de Egidio (2016: XXXI), «piedra angular y cifra» de todas las obras de Gracián.

que reproduce, de forma literal o con ligeras variantes, medio centenar de pasajes sentenciosos de la primera obra para sancionar la evolución del concepto de heroísmo al de discreción (Bernat Vistarini y Madroñal, 2001). *El Héroe* es, por tanto, semillero de la aspiración ética a la grandeza que animó toda la creación de Baltasar Gracián y que, atravesando la oscuridad de los tiempos con alas de inmortalidad, se propone aquí a las nuevas generaciones, porque «lleva una ventaja lo sabio: que es eterno; y si este no es su siglo, muchos otros lo serán» (*Oráculo manual*, 20).