

SOBRE LA AGUDEZA. UN CAPÍTULO DEL *CATALEJO* *ARISTOTÉLICO* DE EMANUELE TESAURO*

Eduardo Molina Cantó

(Pontificia Universidad Católica de Chile)

y

Pablo Chiuminatto

(Universidad de Chile)

Resumen

Se presenta y comenta aquí un texto sobre el concepto retórico de “agudeza”. El pasaje corresponde al capítulo primero del *Catalejo aristotélico*, la obra más importante del tratadista barroco Emanuele Tesauro. En este capítulo, el autor italiano aborda el problema de la etimología del término *argutezza* y describe sus tres géneros: la agudeza verbal, la lapidaria y la simbólica.

Abstract

(In this study we present and comment a text on the rhetorical concept of argutezza. The passage corresponds to the first chapter of Il Cannocchiale Aristotelico, a major work of the Italian writer Emanuele Tesauro and an outstanding treatise of XVIIth Century Rhetoric. In this chapter, the Italian author approaches the problem of the etymology of argutezza and he describes its different types: the Oratoria, the Lapidaria and the Simbolica.)

INTRODUCCIÓN

Presentamos el primer capítulo del extenso tratado *El catalejo aristotélico*, de Emanuele Tesauro (1592-1675), obra editada por primera vez en 1654 y luego varias veces reeditada y aumentada hasta 1674, y que constituye uno de los mayores compendios de retórica barroca italiana.

* Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT N° 1010956, dirigido por el profesor Pablo Oyarzún R.

Es precisamente el volumen de la obra de Tesauro y su prolija erudición clásica lo que representa el mayor desafío para iniciar el trabajo de traducción y comentario. *Il Cannocchiale*, en efecto, ocupa muchos años de trabajo a nuestro autor y constituye, en algunas de sus secciones, la fusión de proyectos que este tenía desde su juventud. Por lo anterior, en esta breve presentación solo nos permitiremos una revisión rápida de la estructura del tratado, pero invitamos a revisar los antecedentes biográficos y bibliográficos que hemos señalado más extensamente en un trabajo anterior¹.

Veamos, pues, cómo Emanuele Tesauro estructura su mayor trabajo retórico. Si comenzamos por el título de la obra, *El catalejo aristotélico*, observaremos, como hace notar Mercedes Blanco en su admirable libro sobre las retóricas de la agudeza en el siglo XVII en Europa (cf. Blanco: 1992, p. 359), que este ya anuncia cierta connivencia metafórica en su pórtico. En efecto, ¿qué podemos imaginar a partir de la imagen de un “catalejo aristotélico”, si fue precisamente aquel instrumento lo que marcó el fin de la estructura cosmológica peripatética, que había perdurado durante tantos siglos como paradigma? Sin duda Tesauro, conocedor de su tiempo e impresionado por la revolución de los esquemas celestes, reconoce que, aunque pudiendo haber perdido terreno el Estagirita en la liza de la esfera cósmica, no ocurre lo mismo en el ámbito de la retórica. La fuerza emblemática que el autor ve en el catalejo como objeto se debe a la potencia de su sola presentación como instrumento estratégico. Tiene la fuerza de atraer lo lejano y de alejar lo cercano, al igual que la operación de la metáfora aristotélica.

Tal poderío de la elocuencia se refleja plenamente a través de dos conceptos esenciales, tratados a lo largo de toda la obra de Tesauro: la *agudeza* y el *ingenio*. Ambas nociones son planteadas como facultades que simulan una metáfora óptica del entendimiento, de modo que es este esquema racional lo que motiva la persistencia de nuestro autor en derivar, a partir de la estructura retórico-poética de Aristóteles, las directrices para comprender cualquier producción simbólica humana.

El título completo del libro que comentamos es el siguiente: *El catalejo aristotélico, o sea idea de la aguda e ingeniosa elocución que sirve a toda arte oratoria, lapidaria y simbólica, examinada con los principios del divino Aristóteles*. Tesauro define, a partir de este título, al menos tres oficios que el desarrollo de su obra analiza concienzudamente como artes fundamentales, a saber, la oratoria, la lapidaria y la simbólica. Cada una de estas es definida por Tesauro a lo largo de su trabajo, mas será necesario seguir la totalidad del texto

¹ Cf. “Un discurso académico de Emanuele Tesauro: *El juicio*”. *Onomázein* 8 (2003): 175-196.

para poder proyectar, ampliamente, las implicancias categoriales que les otorga cada vez y, por tanto, las nuevas formas y figuras que abarca cada una.

Si seguimos la estructura del libro veremos, sumariamente, las siguientes secciones:

1. De la agudeza y de sus partes en general.
2. Causas instrumentales de las agudezas oratorias, simbólicas y lapidarias.
3. Agudezas divinas. Causas eficientes de las agudezas. Dios, espíritus, naturaleza, animales y hombres.
4. Causa formal de la agudeza. Acerca de las figuras.
5. De las figuras patéticas o de debate.
6. De las figuras ingeniosas.
7. Tratado de la metáfora: simple, de proporción, de atribución, de equívoco, de hipotiposis, de hipérbole, de laconismo, de oposición, de decepción.
8. De las proposiciones metafóricas, que comprenden los más bellos lemas agudos y la alegoría.
9. De los argumentos metafóricos y de los verdaderos *concetti*. Seguido de un tratado de los *Concetti predicabili*.
10. Causa final y material de la agudeza.
11. Teoremas prácticos para fabricar *concetti* agudos.
12. Tratado de lo ridículo.
13. Tratado de las inscripciones agudas.
14. Paso de las agudezas verbales a las de los símbolos de figura o de acto.
15. Idea de las agudezas heroicas, vulgarmente llamadas “empresas”.
16. Tratado de los emblemas.
17. De los reversos de las medallas.
18. Definición y esencia de todos los otros símbolos en acto.
19. Combinaciones diversas e ingeniosas de todas las especies simbólicas entre sí, y del arte lapidario con la simbólica.

Como es fácil de imaginar a partir de dicho repertorio, los temas tratados por Tesauro son desarrollados muy detalladamente en cada caso. Sin embargo, es posible acercar un poco el texto al lector moderno aclarando algunas de las nociones centrales de dicha obra, de la mano del propio autor y sirviéndonos del prolijo índice analítico, con más de ochocientas entradas, que incluye ya la edición de 1670 (cf. Tesauro: 2000, pp. 741-770).

Partamos por aquellos conceptos fundamentales a considerar en este trayecto inicial. En el caso de la *agudeza*, debemos remitirnos al

inicio del texto que presentamos, para percibir la elocuencia del italiano: la *argutezza*, dice nuestro autor, es la

gran madre de todo ingenioso concepto, clarísima luz de la oratoria y la elocución poética, aliento vital de las páginas muertas, gustosísimo condimento de la conversación civil, último esfuerzo del intelecto, vestigio de la divinidad en el ánimo humano. (Tesauro: 2000, p. 4).

Todas las artes, en efecto, toman de ella su aliento, y todas las divisiones entre las artes serán también particiones de la agudeza. Para Tesauro, la agudeza humana es, a su vez, reflejo de la agudeza propia de la naturaleza y de Dios mismo. Por eso tal noción es inseparable de la de *ingenio*, en cuanto talento natural y expresión de lo divino en el ser humano. Así, Tesauro puede iniciar su tratado hablando de ella como de “un divino parto del ingenio” (ibid.), y escudriñar entonces su arte como un secreto divino.

El *Catalejo* abordará, de este modo, el oscuro problema del nacimiento de la agudeza, cuestión que comienza a perfilarse en el capítulo que ahora presentamos. Este se desarrolla expresamente en cuatro momentos: el debate en torno al nombre de la agudeza (y su origen, por tanto); la agudeza verbal o elocución; la agudeza lapidaria; y, finalmente, la agudeza simbólica. Todo esto tras la huella de Aristóteles (“único oráculo nuestro”, p. 15) y documentado con numerosas referencias a la retórica de Cicerón y a la literatura latina clásica, como se verá.

Del *ingenio*, por su parte, dirá más adelante que se trata de “una maravillosa fuerza del intelecto que comprende dos talentos naturales: perspicacia y versatilidad” (Tesauro: 2000, p. 82). Por lo tanto, cuando el tratado implica las tres artes –oratoria, lapidaria y simbólica– podemos decir que con tal gesto se pretende abarcar prácticamente cualquier tipo de configuración o representación humana. Sin embargo, es importante precisar que, más allá de la definición tradicional de la oratoria y la lapidaria, será a partir de la noción de símbolo y de las artes simbólicas donde se centrará la concepción más novedosa de un complejo sistema de comprensión del mundo: un símbolo, dice Tesauro, es “una metáfora que significa un concepto por medio de una figura aparente” (p. 731). A partir de eso podemos deducir, guiados por M. Blanco (cf. 1992, p. 350), que Tesauro proporciona la constatación de que la palabra y la escritura no agotan los medios de significar y sostener un discurso, por lo que han de incluirse aquí también las otras manifestaciones del ingenio humano, que van desde lo popular hasta la prédica religiosa, pasando por la política y la poesía.

De este modo, la estructura retórico-aristotélica de ordenamiento y categorización será fundamental para la organización de la obra entera. Siguiendo el hilo de la teoría causal peripatética, nuestro autor definirá las causas instrumentales como los medios materiales de expresión, a partir de lo que se dispone el estilo ingenioso. Las causas formales serán las que hacen posible la esencia del objeto que es teorizado o representado, entendidas aquellas en términos amplios como figuración de una estructura, más allá del contenido específico de cada objeto. Las causas eficientes serán consideradas por Tesauro, en relación con la expresión de la inteligencia creadora de Dios, como manifestación del “estilo de la divina majestad [...] mediante nobles figuras que se revelan en la sublimidad que genera maravilla y la maravilla que genera veneración” (Tesauro: 2000, p. 59). Con esto, nuestro autor intenta develar la trama intelectual que está en la base de toda producción artística.

Es esencial, entonces, comprender que lo que subyace a todo el tratado es la noción capital de *conchetto*, ya sea en su pura condición intelectual, como procedimiento del ingenio cuyo objeto es la agudeza, ya sea en el ámbito simbólico sacro, definido este último por Tesauro como “una argucia sutilmente esbozada por el ingenio divino, elegantemente develada por el ingenio humano y reafirmada con la autoridad de algún sacro escritor” (Tesauro: 2000, p. 501).

Finalmente, habría que señalar también otras de las nociones que propone el ordenamiento del libro y que implican manifestaciones simbólicas compuestas, ya no tan sólo por un texto, sino por imágenes con textos. Discursos e inscripciones, medallas, emblemas y divisas. Todas estas producciones plantean la ampliación semiológica que proponíamos anteriormente y que Tesauro, siguiendo la tradición de la época, no duda en identificar con el idioma de Dios.

SOBRE LA TRADUCCIÓN

Para nuestra traducción, nos hemos basado en la reciente edición coordinada por Giovanni Menardi, director de la Biblioteca Civica di Fossano: *Il Cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che ferue à tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*. Esta edición es una reimpression anastática de la quinta impresión editada por Bartolomeo Zavatta en Turín, 1670. También hemos revisado, para algunos pasajes, la selección presentada y anotada por Ezio Raimondi en *Trattatisti e narratori del seicento* (1960). Asimismo, hemos tenido a la vista la traducción al español realizada por el R. P. Fr. Miguel Sequeyros, cuya edición fue impresa por Antonio Marín en Madrid, 1741.

Es interesante señalar que en esta última versión se introduce un sugerente cambio en el nombre del autor italiano, cuando en la presentación dice: “Escrito en idioma toscano por el Conde Don Manuel Thesauro”. Esta latinización del apellido, tomada de la ascendencia de la palabra *thesaurus*, le permitirá a Sequeyros, en el prólogo del libro, plantear una extensa relación nominal y etimológica con la palabra *tesoro*, dando cuenta así de la erudición y riqueza intelectual del retórico italiano, del mismo modo que un emblema o divisa representa en imagen y texto los valores morales de quien simboliza. Como podemos deducir, los epítetos de los estudiosos contemporáneos no hacen sino seguir la fama de la que ya en vida gozó nuestro autor. Por ejemplo, Ezio Raimondi lo califica como “el más agudo del extremo barroco de la segunda mitad del *Seicento*” (1982, p. 51).

A su vez, nos hemos beneficiado de la reciente selección traducida al francés, presentada y anotada por Yves Hersant en *La métaphore baroque: D’Aristote a Tesauro*, en la que se utilizó la misma selección mencionada anteriormente de Ezio Raimondi (1960) y que abarca algunos de los pasajes más notables de las casi ochocientas páginas que tiene el original de Emanuele Tesauro. La versión de Hersant se acompaña, además, de un dossier muy completo de referencias para comprender tanto la genealogía del conceptismo como el pensamiento de sus detractores.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBIZZONI, G. 2002. *Un nodo di parole e di cose*. Roma: Salerno.
- BLANCO, M. 1992. *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. Genève: Slatkine.
- BOILLET, D. y GODARD, A. (Eds.) 2001. *Figures à l’italienne. Métaphores, équivoques et pointe dans la littérature maniériste et baroque*. Paris: Sorbonne.
- CROCE, B. 1990. *Estetica*. Milano: Adelphi.
- CROCE, B. 1993. *Storia dell’età barocca in Italia*. Milano: Adelphi.
- GETTO, G. 2000. *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Mondadori.
- HERSANT, Y. 2001. *La métaphore baroque: D’Aristote a Tesauro*. Paris: Seuil.
- RAIMONDI, E. 1982. *Letteratura Barocca: studi sul seicento italiano*. Firenze: Olschki.
- RAIMONDI, E. 1994. *I sentieri del lettore*. Vol. II. *Dal Seicento al Ottocento*. Bologna: Mulino.
- RAIMONDI, E. 1960. *Trattatisti e narratori del seicento*. (*La letteratura italiana. Storia e testi*. Vol. 36.) Milano: Ricciardi.
- TESAURO, E. 2000. *Il Cannocchiale aristotelico*. Giovanni Menardi, ed. Savigliano: L’Artistica.

El catalejo aristotélico
De la agudeza y de sus partes en general²
 por
Emanuele Tesauro

Un divino parto del ingenio, más conocido por sus manifestaciones que por su nacimiento, ha habido en cada siglo y ha instruido prontamente a todos los hombres en tal admiración que, cuando se lee u oye, como un peregrino milagro es recibido con gran fiesta y aplauso incluso por quienes no lo conocen. Esta es la agudeza, gran madre de todo ingenioso concepto³, clarísima luz de la oratoria y la elocución poética, aliento vital de las páginas muertas, gustosísimo condimento de la conversación civil⁴, último esfuerzo del intelecto, vestigio de la divinidad en el ánimo humano. No hay río de tan dulce locuacidad que sin esta dulzura no nos parezca insulso y desagradable, ni tan hermosa flor del Parnaso que desde los huertos de ella no se transplante, ni tan robusta fuerza de retórico entimema⁵ que sin estos filos no parezca roma y débil; no hay gente tan bárbara e inhumana que, al aparecer estas encantadoras sirenas, no aplaque su horrorizado rostro con una dulce sonrisa; los Ángeles mismos, la Naturaleza, el gran Dios, al conversar con los hombres, han expresado con agudezas, verbales o simbólicas, sus más intrincados e importantes secretos.

Pero no solamente en virtud de esta divina Pito⁶ el habla de los hombres ingeniosos se diferencia tanto del de los plebeyos como el

² Tomado del Capítulo I del *Cannocchiale aristotelico*. En cuanto a la *argutezza*, se trata de una noción que es fundamental para la tratadística retórica de todo el siglo XVII en Europa y las Colonias. El término es definido por Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648): “Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas antes por una que por únicas, y por homogéneos sus conceptos: o todo crisis o todo reparos, correlaciones o equívocos; y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza. Es la agudeza pasto del alma. [...] Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos [...]. Esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso.” (*Obras Completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001, pp. 312-314.) La importancia de presentar el concepto vinculado al jesuita español se vuelve fundamental debido a la referencia que hace el propio Tesauro en el *Trattato de' concetti predicabili*, 2000, Cap. IX, pp. 501-540.

³ *Concetto*: traducimos esta noción según lo hace el propio Gracián (ibid, p. 314): “Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; ejemplo de querubines y elevación de hombres, que los remonta a extravagante jerarquía. Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto y menos a precisión. Déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción: lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.”

⁴ *Civile*: en el sentido de cortés o cortesano, uso habitual en la literatura barroca. En la edición española de 1741, Sequeyros mantiene la palabra “civil”.

⁵ Entimema: silogismo fundado sobre semejanzas o signos (Aristóteles); silogismo abreviado en que se sobreentiende una de las premisas o bien la conclusión (Boecio).

⁶ Diosa de la persuasión.

hablar de los ángeles del de los hombres, sino que es también por su milagro que las cosas mudas hablan, las insensatas viven, las muertas resucitan, las tumbas, los mármoles, las estatuas discuten ingeniosamente con los hombres ingeniosos, recibiendo su voz, espíritu y movimiento de esta encantadora de almas. En suma, tan solo está muerto lo que no está animado de agudeza.

Es verdad, ávido lector, que en la medida que la agudeza es luminosa y vivaz en los efectos, en igual medida (como yo te decía) he encontrado que entre los autores es oscuro su origen, desconocida su esencia, su arte desesperado. He leído muchas composiciones oratorias, muchas épicas, muchas líricas, muchas escénicas, muchas inscripciones antiguas y nuevas adornadas hermosamente con flores semejantes, pero esos mismos autores que sabían componer agudamente no sabían qué era la agudeza. Semejantes al ciego Homero que (según dicen) sabía qué cosa era “rosado” y no sabía qué era “rosa”. Es más, muchos antiguos se dispusieron a la empresa de escribir sobre las agudezas, pero, de hecho, todo su discurso se explaya en mostrarnos con ejemplos muchos frutos ridículos⁷ y chistosos (pequeña partecilla de la agudeza), pero no han discutido acerca de la raíz, que es el género supremo, ni de las ramas principales, que son las particiones adecuadas de sus especies. El mismo Tulio⁸, a quien no resultaba más difícil el hablar agudo que el abrir la boca, luego de grandes discursos, finalmente concluye que la naturaleza, y no el arte, es la maestra de la agudeza⁹. Y aunque aquel nos ponga delante un bello ramillete de dichos agudos e ingeniosos, no por ello ha demostrado ni conocido el suelo donde nacieron: como si la agudeza fuera un Nilo del que se conocen las riberas y no la fuente. Es más, burlándose de aquellos que se habían encargado de investigar el arte de los graciosos, no encontró otra cosa ridícula en ese arte, sino la locura de querer volverlo arte¹⁰.

Por otra parte, el divino Aristóteles, quien escudriñó minuciosamente cada secreto retórico y enseñó a todos los que escuchan atentos, me ha dado gran ánimo y grandes esperanzas de investigar la fuente de este arte. De modo que podemos llamar a su *Retórica* un limpidísimo catalejo¹¹ para examinar todas las perfecciones e imperfecciones de la

⁷ El tema de lo ridículo será tratado extensamente por Tesauro en las últimas páginas del *Cannocchiale*, en el *Trattato de' Ridicoli* (Capítulo XII, p. 583 ss.). En la edición de Sequeyros (1741), el español habla de “jocosos”. Hersant (2001) traduce el término como “plaisant”.

⁸ Sc. Cicerón.

⁹ Cf. *De orat.*, II, 54, 216.

¹⁰ Cf. Cic., *De orat.*, II, 54, 216-218.

¹¹ *Cannocchiale*. En la edición del Bartolomeo Zavatta de 1670, aparece la reproducción de un grabado alegórico en el que es posible apreciar a la Música representada por una mujer sentada sobre un plinto, con su mano derecha sosteniendo una viola con el arco entre los

elocuencia. Hablando él, pues, de todo el arte de la retórica, el que muchos negaban que pudiera enseñarse a no ser solo por la Madre Naturaleza, dijo que podía descubrir con seguridad su arte; sabía, propuestas diversas composiciones de las cuales por azar o por industria serían unas buenas y otras malas, investigar sutilmente con su ingenio las razones de por qué estas son óptimas y aquellas defectuosas, unas mueven a náusea y las otras convidan a aplauso¹². Con tales esperanzas, pues, y con la sola guía de este autor, me dispuse desde muy joven a la empresa de tan noble e ingeniosa facultad para añadir este último adorno a las letras humanas, que en nuestro siglo habían sido felizmente alzadas a tanta gloria por nobles ingenios de mi patria. Compuse, pues, en latín, un volumen apropiado sobre el arte de la agudeza, que aún reposa con mis otros trabajos retóricos, y a fin de que no te pareciera desacreditado mi arte de la agudeza por la insipidez de mis propias composiciones, hice la misma declaración que hiciera mi autor, quien también enseñó a hacer discursos, pero jamás fue orador¹³, enseñó la poética, pero nunca hizo versos, enseñó las agudezas, pero jamás las compuso, compartiendo con Isócrates esta gloria: que él sabía enseñar, no practicar, e Isócrates practicar, no enseñar¹⁴.

Ahora, habiendo yo comenzado, ante considerables peticiones de muchos amigos, a permitir o proponer a las imprentas sólo el pequeño volumen de las empresas¹⁵, pequeña parte de la agudeza,

dedos; de pie, tras ella, Aristóteles le ayuda a sostener un catalejo al que recorre, en vuelo, una cinta con el lema *Egregio in corpore*, con el que mira el sol. Al lado derecho de la imagen se ve a la Pintura, encarnada en una mujer que, sentada sobre un plinto con un pincel, pinta sobre un caballete la imagen en anamorfosis de unas letras, que con un espejo cónico se pueden leer: *Omnis in Unum*. Al pie de la imagen se encuentra la inscripción que dice: *EGREGIO INSPERSOS REPREHENDIT CORPORE NAEVOS*. Horatius. Piola inv G: Tasniere Sculpsi Tauri. En otras obras en las que se hace mención al trabajo de Tesauro (v.gr. Praz, 1989; Doglio, 2000; Guglielminetti, 2000), se comenta la imagen del catalejo en cuanto instrumento científico, tan determinante para la época, y su aplicación a la retórica. La fórmula propuesta por el autor corresponde a una metáfora ingeniosa y aguda que fusiona las características del catalejo de permitir ver con claridad al mismo tiempo que acerca lo que está lejos.

¹² Cf. Arist., *Rhet.*, I, 1, 2, 1354a 6-7.

¹³ Cf. Arist., *Rhet.*, III, 10, 1, 1410b 7-8.

¹⁴ Cf. Cic., *Brut.*, 8, 32-34. En la edición de Sequeyros (1741), se menciona a Sócrates en lugar de Isócrates (436-338 a. C.), el famoso orador griego.

¹⁵ Creemos que se trata de una recopilación que inicia desde su juventud y que no publica sino hasta 1666, titulada *Inscriptiones*, la que fue reeditada cinco veces en vida de Tesauro. En estas *Inscriptiones* recoge toda su producción de emblemas, elogios, epígrafes, empresas, insignias, trofeos y medallas. En el caso puntual de los lemas, corresponden a las frases breves que aparecen en los emblemas y empresas; en general, están inscritos sobre una cinta al viento y en latín dentro de la imagen propuesta. Cf. Capítulo XVIII, *Definitione, et essenza di tutti gli altri simboli in fatto*, p. 734 ss.

me fue luego ordenado por quien es señor de mi voluntad¹⁶ el tratar íntegramente en italiano para los lectores de la Corte las dos gustosísimas artes, la *simbólica* y la *lapidaria*¹⁷, que comprenden todas las agudezas de palabras y figuras: aquellas en los epigramas, epitafios, elogios y en todo género de inscripciones agudas; estas en los lemas, emblemas, reversos¹⁸ y en todo género de símbolo agudo. Por lo que me vi obligado a valerme de mis propios trabajos sobre este tema, repitiendo muchas informaciones necesarias sobre la *agudeza* para aplicarlas a la fábrica de los símbolos y de las inscripciones, bella y espirituosa familia de tan gran madre.

Nombre de la agudeza

El primer vestigio, entonces, que el sagaz ingenio de nuestro autor empezó por olfatear para descubrir la huella de las definiciones donde la esencia de los objetos tácitamente se anida, es la etimología del propio nombre, al que llama una clara señal y una oscura definición de las cosas¹⁹. Así, del análisis del nombre esbozó la esencia de la comedia y de la poesía y el origen de ambas.

¹⁶ El príncipe Maurizio di Savoia, como señala Raimondi (p. 21, n. 3).

¹⁷ Tesauro explica: “El símbolo es una metáfora que significa un concepto por medio de alguna figura, y este es el género que abraza todo arte simbólica, diferenciándola de la lapidaria, que consiste en caracteres y palabras. [...] La lapidaria debe ser una composición intermedia entre lo poético y lo oratorio. Por esto los conceptos requieren mayor viveza que la oratoria, y menos que la poesía, y en el estilo un menor metro que la poesía, y mayor que la oratoria. De modo que según las cláusulas no tendría los pies amarrados como en el verso, aunque por lo menos tendría una cierta medida, a tal punto concisa, que el intelecto del que lee respire más seguido y reflexione más que en un continuo curso de la oración periódica.” Cf. *Trattato delle iscrizioni argute*. Cap. XIII. *Stile lapidari differente del oratorio*, p. 598 ss.

¹⁸ Utilizaremos la propia definición que el autor nos entrega en una de las secciones finales del libro, en una especie de glosario que titula *Definitione et essenza di tutti gli altri simboli in fatto*, Capítulo XVIII: “*Riversi*: son metáforas esculpidas en las monedas, representando un concepto en honor de grandes personajes, por algún hecho o dignidad o dote del ánimo, por medio de figuras icónicas, abstractas, fábulas o jeroglíficos, ayudados por un simple lema señalando el tema o la persona. Y de estos, unos son llanos y simples, como la mujer encadenada y triste, sentada bajo una palma, con el lema *Armenia capta*. Otros, más ingeniosos, como el capricornio con cornucopia y timón de nave, con el nombre *Augustus*, para significar aquel mes de enero en el que Octaviano César regresa vencedor de tierra y mar [...] y recibe el nombre de *Augusto*. Pero el reverso es un símbolo para el vulgo y pretende ser claro” (p. 734). El capítulo anterior al que citamos está dedicado completamente a los reversos de las medallas: *Degli reversi delle medaglie*. Cap. XVII, p. 729 ss., formando ambos parte del *Trattato degli emblemi*.

¹⁹ En la copia facsimilar de 1670 aparece una nota pero no figura la cita. Seguramente se refiere a los capítulos 1-3 de la *Poética* de Aristóteles, donde este se refiere al nombre. Sequeyros pone al margen la mención a los dos primeros capítulos, pero no transcribe los fragmentos de texto tal como hace generalmente Tesauro y que aquel imita en su edición.

Yo también comenzaré, así, por observar los nombres con que la erudita Grecia, luego la imitadora latinidad y finalmente la lengua italiana vulgar nombró aquellas verdaderas delicias del ingenioso Parnaso. Hago notar, pues, en primer lugar, que nuestro autor en su lengua las llama *schemata*²⁰, que sus buenos expositores traducen por “figuras”. A Cicerón le agradó aquella palabra, hablando de la oración de Calidio: *erant et verborum et sententiarum illa lumina quae vocant Graeci schemata: quibus tanquam insignibus distinguebatur omnis oratio*²¹.

Pero si bien esta voz *schema* significa la figura entre los griegos, sin embargo con mayor propiedad significa un gesto vivaz representado por las figuras activas. Por lo que el mismo Cicerón, en otro lugar, llama a las agudezas *gestos del discurso*, a diferencia del discurso muerto, por decirlo así, y sin movimiento. *Illam concinnitatem quae verborum collocationem illuminat his luminibus, quae Graeci, quasi aliquos gestus orationis, schemata appellant; quod idem verbum in sententiarum ornamenta ab his etiam transfertur*²². Por este motivo nuestros italianos las llaman vulgarmente *vivezas*.

En otro lugar nuestro autor²³, alabando la aguda metáfora con la que Eurípides embelleció un verso de Esquilo, llamó a todo el género de las agudezas *cosmon* y *cosmiotin*, que los intérpretes han traducido al latín como *concinnitatem et ornatum*²⁴, que son aquellos rizos, aquellos bolillos y aquellas lentejuelas con los que las damas se embellecen. Y, en este sentido, muchas veces llamó Cicerón²⁵ *concinnitates* a los lemas agudos y los chistes. Y en otra parte *venustates*²⁶, voz derivada de los encantos de la seductora Venus. A partir de esto Marcial²⁷ llamó *Venus* a las agudezas de los poetas y Quintiliano, alabando al agudísimo Isócrates²⁸, dijo: *omnes dicendi Veneres secutus est*²⁹. Y con la misma etimología Cicerón, burlándose de las intempestivas agudezas con las que el Pretor de Sicilia

²⁰ Cf. Arist., *Poet.*, 1-3, 1447a 8 – 1448b 3; 19, 2, 1456b 8-9.

²¹ Cic., *Brut.*, 275: “había aquellas luces de las palabras y de las oraciones a las que los griegos llaman *schemata*: con estas, como si fueran insignias, se destacaba todo discurso.”

²² Cic., *Orat.*, 83: “aquella elegancia que ilumina la disposición de las palabras con esas luces que los griegos llaman *schemata*, como si se tratara de ciertos gestos del discurso: porque estos aplican la misma palabra a los ornamentos de las oraciones.”

²³ Cf. Arist., *Poet.*, 22, 4, 1458b, 17-22.

²⁴ Es decir, respectivamente, “elegancia” o “buen orden” y “adorno”, “arreglo” o “compostura”.

²⁵ Cf. Cic., *Orat.*, 84.

²⁶ Es decir, “encantos” o gracias propias de Venus.

²⁷ Cf. Mart., XI, 13, 6.

²⁸ Sequeyros nuevamente menciona a Sócrates en lugar del orador griego.

²⁹ Quint., *Instit. orat.*, X, 1, 79: “Siguió a todas las Venus del decir.”

coloreaba sus arrebatos, las llamó *lepores*, es decir, *bellezas: hominem Venerium omni lepore ac venustate affluentem*³⁰. Y, consecuentemente, otros latinos las llamaron *sirenulae*³¹ y los italianos vulgares muy graciosamente las llamaron *Gracias*.

Mas nuestro autor³², en el capítulo que él expresamente compuso con lemas agudos, las llamó *asteia*, es decir, *urbanitates*³³. Por eso los hombres jocosos y los hechos en la conversación civil se llamaron *urbani*. Voz que entre los latinos comenzó a oírse en los tiempos de Cicerón: *Hominem* (dice él) *ut nunc loquuntur, urbanum*³⁴. Y por la misma razón, el mismo Tulio las llama *humanitates*, como burlas del ingenio humano y civil, al contrario de aquellos que los italianos llaman *hombres toscos y ordinarios*. Y a este género de la urbanidad pertenecen principalmente aquellos lemas que condimentan la conversación, llamados con diversos nombres, casi sinónimos: *sales, joci, facetiae*³⁵; este último vocablo deriva, según algunos, de *faciendo*, pues son agudezas de actos, y, según otros, de *fando*, pues son agudezas de palabras placenteras, de donde nace la voz *affabilitas*³⁶.

Con otro nombre bastante más serio nuestro autor las llamó *Apophthegmata*³⁷, entre los que él distingue dos: unos que, diciendo una cosa, se refieren a otra por ironía, y otros que tienen su fuerza en el hablar sucinto, llamados *apotegmas lacónicos*. Y precisamente esta palabra la atribuyó Plutarco a los dichos sensatos de los hombres ilustres y a los dichos agudos de los lacónicos, abarcando lo mismo los conceptos que los epigramas. Y generalmente algunos intérpretes de nuestro autor traducen la voz *apophthegmata* por el latín *bona dicta*, expresión utilizada por Ennio: *flammam facilius ore inardente opprimi quam bona dicta*³⁸. Y Tulio, que sentía aquella comezón de lengua, escribiendo a Peto, los denominó dichos agudos o chistosos. *Effugere si velim nonnullorum acute aut facete dictorum offensionem, fama ingenii mihi est abiicienda*³⁹. Pero Trapezoncio, sobre aquel

³⁰ Cic., *Verr.*, II, 5, 142: “Hombre encantador, que reúne todas las bellezas y encantos.”

³¹ “Pequeñas sirenas.”

³² Cf. Arist., *Reth.*, III, 10, 1, 1410b 6-7.

³³ Esto es, “elegancias”, “buenas maneras en el decir”, las cualidades de la urbanidad o la cortesanía.

³⁴ Cic., *Fam.*, III, 8, 3: “Un hombre cortés, como se dice ahora.”

³⁵ Respectivamente: “agudezas”, “bromas”, “chistes”.

³⁶ *Faciendo*: “hacer”; *fando*: “hablar”; *affabilitas*: “afabilidad” o “cortesía”.

³⁷ Cf. Arist., *Reth.*, III, 11, 6, 1412a 21-22; II, 21, 8, 1394b 33-34. El apotegma es un dicho breve e instructivo.

³⁸ Ennius, apud Cic., *De orat.*, II, 222: “Es más fácil contener el fuego en su boca ardiente que el buen decir.”

³⁹ Cic., *Fam.*, IX, 16, 3: “Si quisiera rehuir el tropiezo de algunos dichos agudos y chistosos, tendría que desechar la fama de mi ingenio.”

pasaje de Aristóteles, interpretó la voz *apophthegmata* como *dicta commoda*, ya que *compsos* para los griegos significa *facetus* y *Comus* era el dios de los chistes y las bromas. Así Plauto: *O Iupiter! Quam pauci estis homines commodi*⁴⁰, es decir, *comes* y *faceti*. Otros latinos los denominaron *dulcia dicta*⁴¹; Plauto, *mulsa dicta*⁴²; Marcial, *dulces nugae*⁴³. Otros las llamaron *atica mella*⁴⁴, por ser los áticos alabados sobre todos los demás por la dulzura de sus palabras, semejante a la de la miel, como si las abejas hubieran aprendido de los hombres a hacer la miel, o los hombres de las abejas. Por eso mismo nuestro autor⁴⁵ las llamó *condimentos del discurso*. En efecto, reprendiendo a Alcídamente, que de ellas abusaba, dice que este no las utilizaba como condimento sino como alimento. Sin embargo, los latinos, sin ningún epíteto, por antonomasia las llamaron *dicta*. Por eso se halla en Cicerón: *nostri cum essent breviter et acute iocati, ea proprio nomine appellari dicta voluerunt*⁴⁶. Sin embargo, Macrobio leyó *dicteria*. Y por eso los hombres agudos y chistosos hacen dichos *dicaces*⁴⁷, en italiano *motegiattori*. Y a los dichos agudos de las divisas y de las empresas estos los llamaron *motti*, tomando la palabra de Francia, donde *un mot* significa *un dicho breve*.

Observo además que nuestro autor⁴⁸, en el mismo capítulo de la urbanidad, hablando de aquellos dichos agudos e imprevistos que causan maravilla y placer, los llamó con el nombre de *paradoxa*. Cicerón explica: *inopinata et peregrina dicta*⁴⁹, ya que él transporta la palabra desde la agudeza oratoria a aquellas tesis filosóficas que parecen maravillosas y raras. Como: *Omnis peccans ignarus est. Omnia peccata aequalia. Solus sapiens, liber*⁵⁰. Por la misma etimología, en griego, también aquellos dichos breves y agudos que dicen una cosa y se entiende otra, fueron llamados *synthemata*, como los de Pitágoras: *Arctum anulum ne gestato. Adversus solem ne loquitor*⁵¹. Y con la misma palabra eran significados aquellos lemas que en la

⁴⁰ Plaut., *Pseud.*, 443: “Por Júpiter, cuán pocos de vosotros sois amables.”

⁴¹ “Dichos agradables.”

⁴² Plaut., *Rud.*, 364: “Dichos halagadores.”

⁴³ Mart., VIII, 3, 11: “Fruslerías agradables.”

⁴⁴ “Mieles áticas”, literalmente.

⁴⁵ Cf. Arist., *Reth.*, III, 3, 3, 1406a 18-19.

⁴⁶ Cic., apud Macr., *Sat.*, II, 1, 14: “Como los nuestros hacían bromas de manera breve y aguda, ellos quisieron darles un nombre apropiado: *dichos*.”

⁴⁷ “Graciosos”, “mordaces”.

⁴⁸ Cf. Arist., *Reth.*, III, 11, 6, 1412a 25-27.

⁴⁹ Cic., *Parad.*, 20 (inscr.): “Dichos sorprendentes y extraños.”

⁵⁰ Cic., *Parad.*, 33 (inscr.): “Todo el que yerra es ignorante. Todos los vicios son iguales. Solo el sabio es libre.”

⁵¹ Pitágoras, apud Diog. Laert., VIII, 17: “No uses un anillo apretado. No hables contra el sol.”

guerra suelen darse a las rondas y que los romanos llaman *tesserae*⁵². Así, por esta aguda brevedad, las agudezas son llamadas *acumina*, y si llevan mordacidad, *aculei*⁵³. Entre los italianos, *acutezze* y *picchi*; entre los franceses, *poincte*, es decir, puntas.

Pero no menos propiamente entre los griegos las verdaderas agudezas que se lanzaban se llamaban *scommata*, es decir, *cavillationes*⁵⁴. De donde nuestro autor⁵⁵ en la *Moral*, al hombre agudo y jocoso llamó *euscoptonda*, es decir, *bonum cavillatorem*. Le agradó a Macrobio⁵⁶ esta palabra, llamando *cavillationes* a los lemas ingeniosos y agudos. Y Séneca, *conclusiunculas vafras atque ludicras*⁵⁷. Quintiliano, *conclusiunculas acutas et subtiles*⁵⁸, es decir, ingeniosas, ambos imitando a Cicerón. Debido a la misma etimología, fueron denominadas *enthymemata*, o sea, *conceptos paridos por la mente y el ingenio*. Nombre que, si bien se extiende ampliamente a aquella parte sustancial de la retórica que, probando la tesis con tres proposiciones, se reserva una tácitamente en el entendimiento, no deja por ello de significar más estrictamente un *argumento capcioso* y *sucinto*, que, diciendo algunas palabras, conserva el concepto muy escondido en el entendimiento y muestra más ingenio que solidez. Y en este sentido el satírico, queriendo decir que la mujer no debe ser letrada ni aguda en sus palabras, dijo: *Nec curtum sermone rotato torqueat enthymema*⁵⁹. De modo que la voz *enthymema* propiamente significa aquel *argumento ingenioso* o *lema argumentoso* y *agudo* que los italianos llaman *concetto*. Y estos son precisamente aquellos conceptos ingeniosos que entre los latinos propiamente se llamaron *argutiae*. Por lo que puedes reconocer cuán torpe es la etimología de Isidoro: *Argumentum dictum est quasi argute inventum*⁶⁰, siendo más

⁵² “Téseras.” En la antigua Grecia, la tésera era un fragmento de cerámica que originalmente componía una copa o escudilla, el que era partido en dos y repartido entre huéspedes. Esto permitía que fueran heredados por los hijos, para que pudieran establecer las mismas relaciones de confianza, juntando y ajustando (*sympallein*, de donde *symbolon*) los fragmentos. Posteriormente se hicieron de metal y sirvieron de señal de reconocimiento para que las distintas compañías militares pudiesen distinguir, junto con el uniforme (noción contemporánea a la de las medallas y emblemas), a qué principado o señor pertenecían. Tanto Tesouro como P. Lemoyne en 1666 y F. Piccinelli en 1670 señalan que la entrada en Italia de la tradición de empresas y divisas se produjo a través de la invasión del norte de la península por los franceses durante el siglo XVI.

⁵³ “Puntas” y “aguijones”, literalmente.

⁵⁴ Es decir, “burlas” o “capciosidades.”

⁵⁵ Cf. Arist., *Eth. Nicom.*, IV, 8, 7, 1128a 25.

⁵⁶ Cf. Macr., *Sat.*, II, 1, 9.

⁵⁷ “Breves argumentaciones, capciosas y divertidas.”

⁵⁸ “Breves argumentaciones, agudas y sutiles.”

⁵⁹ Iuv., VI, 449-450: “Que no retuerza el trunco entimema en frases redondeadas.”

⁶⁰ Isid., *Orig.*, VI, 8, 16: “Se habla de argumento como si hubiera sido inventado agudamente.”

bien la agudeza denominada a partir del argumento, no el argumento a partir de la agudeza⁶¹. Así Plauto: *Inter patinas exhibere argutias*; y Mercurio en el *Anfitrión*, amenazando a Sofía que decía lemas chistosos: *Pergin argutarier?*⁶². Y Cicerón, censurando la elocución de Cayo Tito, caballero romano y orador: *Huius orationes tantum argutiarum, tantum urbanitatis habent, ut pene Attico stylo scriptae esse videantur; easdemque argutias in tragoedias satis quidem ille acute, sed parum tragice transtulit; quem studebat imitari Lucius Afranius poeta, homo perargutus*⁶³. Donde tú ves que la elegancia ingeniosa, tanto del verso como de la prosa, son para Cicerón las agudezas. Y en las historias de Timeo, llenas de reflexiones ingeniosas y agudas: *Genus dicendi argutum sententiis, non tam gravibus et severis, quam concinnis et venustis*⁶⁴, donde distingue los dichos agudos e ingeniosos de los graves y prudentes. Y razonando sobre los más antiguos oradores: *Nemo erat qui breviter arguteque incluso adversario laxaret iudicum animos atque a severitate paulisper ad hilaritatem risumque traduceret*⁶⁵. Donde también puedes ver cómo él llama agudezas a los lemas entimemáticos y chistosos, más que a los argumentos sólidos y reales. Pero no solamente a las sentencias cómicas, sino también a las graves y severas las llamó *agudas*, cuando eran figuradas y sutiles, como las de Isócrates⁶⁶. Ya que describiendo el estilo epidíctico, rico en todo ornamento ingenioso, dice él: *Orationis genus solutum et effluens et sententiis argutum*⁶⁷. Y de Hipérides: *argutiis et acumine excelluit*⁶⁸. ¿Y qué estilo fue más agudo que el de los sofistas y declamadores, que componiendo solo por ostentación de agudo ingenio hacían de cada cláusula un argumento, de cada argumento un concepto y con sus conceptos obtenían la victoria de los jueces: *Nihil est (dice Tulio) quod illi non assequantur suis argutiis*⁶⁹. Y con este mismo nombre, finalmente,

⁶¹ Sequeyros omite la cita en que Tesauro critica a Isidoro de Sevilla.

⁶² Plaut., *Most.*, 2: “Mostrar agudezas entre las cacerolas.”; *Amph.*, 349: “¿Continúas con tus agudezas?”

⁶³ Cic., *Brut.*, 167: “Los discursos de éste tienen tantas agudezas, tanta elegancia, que casi parecen haber sido escritas en estilo ático; y las mismas agudezas él las trasladó a las tragedias de manera suficientemente aguda, por cierto, pero de manera poco trágica. Se aplicaba en imitar a éste el poeta Lucio Afranio, hombre sumamente agudo.”

⁶⁴ Cic., *Brut.*, 325: “Un modo de hablar agudo en sus oraciones, no tanto en las graves y severas como en las armoniosas y graciosas.”

⁶⁵ Cic., *Brut.*, 322: “No había nadie que breve y agudamente distendiera los ánimos de los jueces, incluido el adversario, y los llevara, durante un momento, de la severidad a la jovialidad y la risa.”

⁶⁶ Sequeyros en este caso sí lo identifica como Isócrates.

⁶⁷ Cic., *Orat.*, 42: “Un modo de hablar en prosa, fluido y agudo en sus oraciones.”

⁶⁸ Cic., *Orat.*, 110: “Sobresalió por sus agudezas y sagacidad.”

⁶⁹ Cic., *Lael.*, 45: “Nada hay que ellos no hayan conseguido con sus agudezas.”

llegaron a Persio y Quintiliano, y también a Aulio Gellio, quien, diciéndonos que Favorino alabó la fiebre, replicó: *Expergificando ingenio, vel exercendis argutiis*⁷⁰.

Encontradas, entonces, las diferencias de los nombres y diligentemente examinada su etimología, haré ahora dos observaciones especiales. Una, que estos admirables e insólitos partos del ingenio humano, llamados argucias, comprenden primeramente *las simples palabras ingeniosas*, es decir, figuradas y metafóricas; luego, *las proposiciones ingeniosas*, como las sentencias agudas y figuradas; finalmente, los *argumentos ingeniosos*, que con mayor razón pueden llamarse *conceptos agudos*. De manera que a todos los discursos, poemas, inscripciones, epitafios, elogios y epigramas fabricados con conceptos similares podemos merecidamente llamarlos *agudos*.

La otra observación, bastante más especial e importante, es que así como todos los nombres antes mencionados parecen aplicados solamente a las *agudezas verbales*, así también los mismos nombres pueden aplicarse a los *objetos pintados o esculpidos* y a las *acciones* que significan algún *concepto agudo*, las que se pueden llamar *acciones y objetos figurados, metafóricos y agudos*. Y aun el mismo Tulio⁷¹ nos advierte que se encuentran dos tipos de *chistes*: uno en *palabras* y el otro en *acciones*. Y así encuentro que Plinio, hablando de aquellas miniaturas esculpidas por Lisipo en los escudos y otras imágenes que él encerraba en cosas diminutas, las llamaba *argutiae operum*⁷². Y a las grotescas y ridículas pinturas del caprichoso Ludión, el mismo Plinio las llamó *picturae argutias et facetissimos sales*⁷³. Finalmente, así como todo dicho ingenioso, a viva voz o por escrito, se llama *argutia verborum*⁷⁴, así cada pintura o escultura ingeniosa deberá llamarse *argutia operum*. Y si aquella es madre de la *lapidaria*, esta es madre de la *simbólica*.

Has visto, aplicado lector, cuánto conocimiento de este arte ya nos había hecho conocer nuestro autor con su limpidísimo catalejo, siguiendo la sola huella del nombre. Ahora, avanzando un poco más, me entrego a examinar con el mismo orden aristotélico todo lo que en la lectura me parezca digno del nombre de *agudeza*, para obtener con la *observación* una huella aun más segura. Y cada cosa se dividirá bajo la bimembre y general división siguiente.

⁷⁰ Gell., XVII, 12, 1: "Para excitar el ingenio o ejercitar las agudezas."

⁷¹ Cf. Cic., *De orat.*, II, 248.

⁷² Plin., *Nat. hist.*, XXXIV, 65: "Agudezas de acciones."

⁷³ Plin., *Nat. hist.*, XXXV, 117: "Agudezas de la pintura y graciosísimas sales."

⁷⁴ "Agudeza de palabras."

El género de la agudeza verbal y el de la lapidaria

Primeramente, pues, bajo el rótulo de la agudeza verbal se registra la *metáfora de una palabra*, como la que nuestro autor nos da por modelo: *Sol lucem disseminat*, para decir *Sol lucem emittit*⁷⁵, representando aquel planeta al modo de un benévolo agricultor que, para hacer nacer flores y hierbas, va sembrando rayos y destellos. En consecuencia, son agudos los *nombres figurados*, como *Ovicula*⁷⁶ aplicado a Fabio Máximo, así llamado por el pueblo porque él era necio para las letras, habiendo nacido para las armas. Y aquel parásito de Plauto llamado *Penulus*, es decir, escobilla, ya que limpiaba diligentemente los platos en la mesa. Y los *anagramas*, que son nombres alterados: como *Roma, Amor*. Y las *aliteraciones*, que pican en la oreja, como: *Iuventus nihil est, nisi ventus*⁷⁷. Y los *epítetos figurados*, como *homo quadratus*, voz alabada por nuestro autor⁷⁸ para un hombre constante y firme ante toda fortuna. Y las *definiciones metafóricas*, como aquella famosa de Laberio: *Iusiurandum est emplastrum aeris alieni*⁷⁹. Y la *tésera militar*, llamada vulgarmente el *lema de guerra*, que en una palabra pinta un concepto, como el que daba Calígula a Casio Tribuno: *Venus*, u otra palabra más expresiva para burlarse de su afeminamiento⁸⁰.

Bajo el mismo género de agudezas verbales, se enmarcan las *proposiciones agudas y figuradas*, que continúan una metáfora, como la de Gorgias a la golondrina que lo había ensuciado: *Minus hoc sororem tuam dedeceret quam te, quae virguncula es*⁸¹, lema comentado como sumamente ingenioso y trágico por nuestro autor. Y la del *Formión* de Terencio: *Hisce ego illam dictis ita incensam dabo, ut ne restinguas lacrymis si extillaveris*⁸². Donde ves que de una raíz metafórica, *ignis*, por el amor, florece una proposición metafórica a continuación. También los *proverbios* son proposiciones agudas, como aquel que el autor nos da como ejemplo: *Carpathii leporem*⁸³, ense-

⁷⁵ Arist., *Poet.*, 21, 4, 1457b 26-30. Respectivamente: “el sol disemina su luz” y “el sol emite luz.”

⁷⁶ “Ovejita.”

⁷⁷ “La juventud no es más que viento.”

⁷⁸ Cf. Arist., *Rhet.*, III, 11, 2, 1411b 26-28. Sostiene ahí Aristóteles que decir que el hombre honrado es un cuadrado es una metáfora, porque ambos son perfectos. La metáfora proviene de Simónides y es tal vez de inspiración pitagórica.

⁷⁹ Laber., apud Gell., XVI, 7, 13: “Un juramento es un parche del dinero prestado.”

⁸⁰ Cf. Suet., *Cal.*, 56, 2.

⁸¹ Gorgias, apud Arist., *Rhet.*, III, 3, 4, 1406b 14-18: “Esto sería menos decoroso para tu hermana que para ti, que eres una muchachita.”

⁸² Ter., *Phormio*, 974-975: “Con estas palabras yo te la entregaré encendida a tal punto, que no la apagarías aunque te deshicieras en lágrimas.”

⁸³ Arist., *Rhet.*, III, 11, 14, 1413a 14-18: “El de Cárpatos a la liebre.”

ñándonos que muchos se procuran su mal, como los cárpatos que, al no tener liebres en la isla, buscaron la raza en otro lugar, y aquellas se multiplicaron a tal punto, que ellos tuvieron que deshabitar su isla. Y las *reticencias*, que hablan callando, como la de Demóstenes, tan celebrada por Falerio: *Et ego certe: sed quaeso taceamus*⁸⁴, donde tal silencio punza mucho más que un largo discurso. Y las *ironías*, como aquella del cómico: *O praeclarum custodem ouium lupum!*⁸⁵. Y las *interpretaciones agudas*, como la del joven de Terencio, a quien habiéndole dicho el anciano padre: *Abi cito*, dijo: *Visus est mihi dicere: Abi cito et suspende te*⁸⁶. Y las *sentencias agudas*, como la de Quilón puesta como ejemplo por nuestro autor: *Ames ut osurus, oderis ut amaturus*⁸⁷. Y aquella otra: *Dignum est mori, dum non es dignus mori*⁸⁸. Y los *apotegmas*, que tal como has oído, propiamente son dichos graves de hombres ilustres, como aquel tiránico de Egisto, apreciado por Calígula: *Oderint dum metuant*⁸⁹. Y los *apotegmas lacónicos* y sucintos, que significan más que lo que dicen, como el que nuestro autor tomó de Estesícoro: *Vobis cicadae humi canent*⁹⁰, es decir, *tal daño será dado a la campiña, que no les quedará un olivo en pie donde puedan cantar las cigarras*. Y el de la espartana, cuando dio el escudo a su hijito: *Aut cum hoc, aut in hoc*⁹¹. Y los *síntemas*⁹², que dicen una cosa y se entiende otra, como el de Pitágoras: *Adversus solem ne loquare*⁹³, esto es, *no contradecir la verdad, ya que quedarás vencido y confuso*. Y las *proposiciones equívocas*, como la celebrada por nuestro autor contra las crudelísimas leyes de Dracón: *Draconis vere leges, non hominis*⁹⁴. Y la de César contra un conocido ladrón: *Solus hic est, cui nihil est domi clausum*⁹⁵. Y las *respuestas agudas*, como la de Galba, que, interrogado por Libón: *Quando tandem de triclinio tuo exhibis?*, respondió: *Quando tu de*

⁸⁴ Demóstenes (*Orat.*, 18, 3), apud Demetr., *De eloc.*, 253: “Y yo por cierto... Pero te ruego que calleemos.”

⁸⁵ Cic., *Phil.*, III, 27: “¡Oh ilustre guardián de las ovejas, el lobo!”

⁸⁶ Ter., *Andria*, 255: “Vete enseguida. [...] Me pareció que decía: vete enseguida y cuélgate.”

⁸⁷ Quilón, apud Arist., *Rhet.*, II, 21, 13, 1395a 24-26: “Debes amar como si hubieras de odiar; debes odiar como si hubieras de amar.”

⁸⁸ Arist., *Rhet.*, III, 11, 8, 1412b 16-20: “Es digno morir cuando no eres digno de morir.”

⁸⁹ Suet., *Cal.*, 30, 1: “Que odien mientras teman.”

⁹⁰ Estesícoro, apud Arist., *Rhet.*, III, 11, 6, 1412a 22-23: “Las cigarras cantarán para vosotros desde el suelo.”

⁹¹ Plut., *Lacaen. apophth.*, anon. 16, 241 F: “O con esto o en esto.”

⁹² Del griego *synthema*: signo convencional, clave, acuerdo, símbolo.

⁹³ Pitágoras, apud Diog. Laert., VIII, 17: “No hables contra el sol.”

⁹⁴ Arist., *Rhet.*, II, 23, 29, 1400b 21-22: “Verdaderamente son las leyes de un Dragón, no de un hombre.”

⁹⁵ Cic., *De orat.*, II, 248: “Solo está este, para quien nada está encerrado en la casa.”

*cubiculo alieno*⁹⁶. Y los *oráculos figurados*, como el de Delfos a los tres muchachos romanos: *Rex erit is, qui prima suae dabit oscula matri*⁹⁷, solamente entendido por aquel que parecía privado de inteligencia. Y la *alegoría*, como aquella de Horacio: *O Navis, referent in mare te novi fluctus. O quid agis? Fortiter occupa portum* etc.⁹⁸, hablando a Pompeyo abatido, como a una nave combatida. Y la *etopeya* o descripción ingeniosa y chistosa de las costumbres de otros, como Cicerón te pinta la hipocresía del duunviro de Capua⁹⁹. Y el *apólogo*, como aquel de Esopo: *Gallus, gemma inter paleas reperta: mallem (inquit) ordeaceum granum reperisse*¹⁰⁰, para dar a entender que la gente sórdida y vil no aprecia los discursos de los literatos. Y los *enigmas*, como este: *Quaedam est hospes non hospes, quae domi semper sedet, semperque peregrinatur*¹⁰¹, por la tortuga. Y las *aplicaciones de versos* a sentidos diversos, como el de Pacuvio, que cantado en los funerales de Julio César y aplicado al ingrato de Bruto hizo llorar al pueblo: *Heu me! Servasse me qui me perderent?*¹⁰².

A las proposiciones agudas siguen los *entimemas agudos*, que propiamente, como se indica, merecen el nombre de *conceptos*. Tal es aquel agudísimo de Cicerón contra las injustas leyes de Verres: *Mirandum non est ius verrinum tam esse nequam*¹⁰³. Y los *dilemas figurados*, como aquel del estoico que disuadía de tomar mujer: *Si deformem duxeris, tibi displicebit: si formosam, aliis placebit*¹⁰⁴. Y las *reflexiones admirables*, a modo de pequeñas conclusiones agudas e ingeniosas, como aquella de Valerio Máximo al narrar el nacimiento de Gorgias en la litera de la madre: *Itaque, eodem momento temporis, altera iam fato functa peperit, alter ante elatus quam natus est*¹⁰⁵. Y las *imágenes retóricas*, fundadas en semejanzas vivaces y breves, como aquella de Demóstenes propuesta por nuestro autor

⁹⁶ Cic., *De orat.*, II, 263: “¿Cuándo abandonarás por fin tu triclinio? [...] Cuando tú salgas del dormitorio ajeno.”

⁹⁷ Ov., *Fasti*, II, 713-720: “Será rey el que dé los primeros besos a su propia madre.”

⁹⁸ Hor., *Carm.*, I, 14, 1-3: “¡Oh nave! Nuevas olas te arrastrarán al mar. ¿Qué haces? Aférrate con fuerza al puerto...”

⁹⁹ Cf. Cic., *Leg. agr.*, II, 92-94. El duunviro es un tipo de magistrado en Roma.

¹⁰⁰ Fedro, III, 12: “Un gallo, habiendo encontrado una gema en un pajar, ‘preferiría haber encontrado un grano de cebada’, dijo.”

¹⁰¹ Symphosius, *Aenigmata*, 20 (Testudo): “Una que es huésped y no es huésped, que siempre permanece en casa y siempre viaja.”

¹⁰² Pacuvio, apud Suet., *Iul.*, 84, 2: “¡Ay de mí! ¿Los he salvado para que me destruyeran?”

¹⁰³ Cic., *Verr.*, II, 1, 121: “No hay que admirarse de que el derecho verrino sea tan malo.” Cicerón juega con el doble sentido de *verrinus*: propio de Verres y relativo al verraco.

¹⁰⁴ Gell., V, 11, 2-11: “Si te casas con una fea, no te complacerá; si con una hermosa, complacerá a otros.”

¹⁰⁵ Val. Max., I, 8, ext. 5. “Y así, en un mismo momento del tiempo, una parió habiendo cumplido ya con su destino, el otro elevado ya antes de nacer.”

como modelo: *Plebs gubernaculo similis est: robusto, sed curvo*¹⁰⁶, lo que significa que tiene mucha fuerza, pero escaso sentido.

Así pues, todas estas, que recitadas a viva voz son agudezas vocales propias de la oratoria, si tú las escribes y las grabas con caracteres eternos, en los *elogios, epitafios, dedicatorias, epigramas, títulos, lemas breves* y en toda suerte de *inscripciones*, forman la *agudeza lapidaria*, a diferencia de la *lapidaria trivial*, que es sin viveza y sin sutileza. Ahora paso al género de la agudeza simbólica.

Género de la agudeza simbólica

Así como toda agudeza vocal deviene lapidaria por medio de los caracteres, así devendrá simbólica por medio de los signos y de las figuras. En efecto, así como las metáforas son imágenes¹⁰⁷, así las imágenes son metáforas. En primer lugar, entonces, bajo este género se incluyen las estatuas y los retratos de donde nace el gusto que tú les tomas. Ya que (tal como discurre nuestro autor¹⁰⁸) al mirar tú la perfecta imagen de alguna persona conocida, haces contigo mismo un paralogismo desde el verosímil al verdadero, concluyendo: *este es verdaderamente aquel*. Pero reflexionando después sobre tu engaño y sobre el ingenio del artífice, tú consigues placer y rindes aplauso. Tal metáfora hizo Augusto César, al no poder conducir victorioso a la reina Cleopatra, arrebatada por la muerte a aquel oprobio: llevó detrás del carro la viva imagen de ella semiviva, en acto de aplicarse el áspid al brazo¹⁰⁹. El espectáculo era tan curioso, que más público concurría para ver a la vencida que al vencedor, pareciendo que mientras Augusto la arrastraba a ella, ella arrastraba al pueblo. Semejantes metáforas son todas las historias y batallas pintadas. Por eso el ateniense, viendo en un cuadro expresada vivamente la feroz jornada de Maratón, exclamó: *¡Oh, cuán bravos son los atenienses!*, a lo que el espartano mordazmente respondió: *en pintura*¹¹⁰. Donde puedes ver que con el mismo ingenio el pintor formó la metáfora y el espartano la descubrió.

Pero mucho más agudas son las imágenes en las que a la simple metáfora imitadora de la naturaleza se une alguna viveza parida por el ingenio, significando una proposición figurada. Como Alejandro pintado por Apeles; haciendo aquel vibrar un rayo, parecía decir: *La*

¹⁰⁶ Demóstenes, apud Arist., *Rhet.*, III, 4, 3, 1407a 5-6: “El pueblo es similar a un timón: robusto pero curvo.”

¹⁰⁷ Cf. Arist., *Poet.*, 22, 6, 1459a 7-8.

¹⁰⁸ Cf. Arist., *Poet.*, 4, 2, 1448b 15-17.

¹⁰⁹ Cf. Cassius Dio, LI, 21, 8.

¹¹⁰ Cf. Plut., *Apophth. Lac.*, anon. 9, 232 F.

*tierra no tiene a otro Júpiter más que a mí*¹¹¹. Y el esculpido por Lisipo en acto de mirar el cielo: parecía que, habiendo conquistado la tierra, ambicionaba robarle el cielo a Júpiter. Agudeza de otro modo orgullosamente realizada por Calígula, que, habiéndole cortado la cabeza al Coloso de Júpiter olímpico, hizo poner la suya¹¹². Conceptos que los agudos ingenios romanos redujeron a un nuevo género de *pasquinadas*. En efecto, disminuida Roma al extremo por efecto del desabastecimiento, pusieron ellos un carro agonal sobre la estatua de Nerón, con el lema: *nunc vere agona sunt*¹¹³. Pero trágica e ingeniosa agudeza del destino pareció a nuestro autor aquella de la estatua de Micito asesinado, la que sorprendentemente al caer mató al asesino, como si en aquella estatua inanimada viviese el alma del extinto¹¹⁴.

Todas estas son *agudezas simbólicas*, pero más simbólicas son aquellas donde la *figura* significa un *sujeto diferente* de aquel que ella es, como si tú, queriendo representar un hombre *inquebrantable*, me pintaras un *diamante bajo el mazo*. Aquí tú ves dos metáforas conectadas: *aquella pintura es un diamante; este diamante es un hombre inquebrantable*. Por lo que, duplicada la metáfora, se duplica el placer. A esta especie de símbolos reduzco los *símbolos heroicos* llamados *empresas* y, consecuentemente, los *yelmos, sellos, capas, reversos y armas nobles*; los símbolos morales, llamados abusivamente *emblemas*; los doctrinales, llamados propiamente *jeroglíficos*; las *téseras* de los jugadores, donde la figura de Venus daba la victoria y el perro la derrota, por lo que dice Ovidio: *Damnosa effugasque canes*¹¹⁵. Por otra parte, los *ornamentos fabulosos* de los pavimentos, que en la propia palabra griega se llamaron *emblemas*, es decir, trabajos labrados. Y los *ornamentos alegóricos* de los recamados, de los vasos, de las puertas, en latín llamados *argumenta*, como los que Verres robó a los sicilianos, por lo que dice Tulio: *Ex ebore diligentissime perfecta erant argumenta in valuis*¹¹⁶. Y los *ornamentos metafóricos* de la *arquitectura*, como las pilastras figuradas a modo de matronas pálidas, aludiendo a las míseras Cariátides. Y son tantas sus caprichosas e ingeniosas inventivas de los ribetes, de las cenefas, de los festones, que merecidamente los arquitectos son llamados *ingenieros*.

Otra forma de *símbolos agudos* he ido recogiendo bajo el mismo género, en los que un *sujeto* es representado por medio de algún

¹¹¹ Cf. Plut., *Alex.*, 4, 3.

¹¹² Cf. Suet., *Cal.*, 22, 2.

¹¹³ Suet., *Nero*, 45, 2: "Ahora se libran las verdaderas batallas."

¹¹⁴ Cf. Arist., *Poet.*, 9, 6, 1452a 7-11.

¹¹⁵ Ovidio, *Tristia*, II, 474: "Y que huyas de los dañinos perros."

¹¹⁶ Cic., *Verr.*, II, 4, 124: "Eran adornos de marfil realizados con sumo cuidado en las batientes."

vestigio o *circunstancia relacionada*. Tales son las *insignias*, las *coronas*, los *cetros* como símbolo de las personas. Una generosa metáfora de este tipo fue aquella de Augusto, que al mostrársele en Egipto el cadáver de Alejandro Magno: *Corona aurea et floribus adpersis veneratus est*, cuenta Suetonio¹¹⁷. Del lado contrario están los *trofeos*, fabricados con los despojos de los enemigos y que son plantados ante los ojos de estos, para decir: *Oh temerarios, vuestras propias armas os recuerdan que fuisteis vencidos*. Así Fabio y Domicio fueron los primeros en alzar sobre eminentes torres las armas de los alóbroges, superados con gran fatiga: *Cum hic mos* (dice Floro) *inuitatus fuerit nostris. Neque enim populus Romanus hostibus domitis suam victoriam exprobravit*¹¹⁸. Y entre estas agudezas se ha de contar aquel gran prodigio, cuando, en la primera junta de Aníbal en Italia, los escudos de los romanos sudaron sangre, como si hubiesen dicho: *Mucha sangre os costó, oh romanos, la batalla de Canas*¹¹⁹. Y a la misma metáfora militar pertenecen los *arcos triunfales*, las *deificaciones*, las *pompas*, los *mausoleos*, las *ciudades fundadas sobre el lugar de la victoria*, como por César Augusto fue construida Nicopolis: *Quo Actiacae victoriae memoria* (dice el historiógrafo) *celebratior in posterum esset*¹²⁰.

De la misma figura nacen las honorables divisas de los caballeros: las *órdenes*, los *collares*, las *cruces*, todas señales del valor religioso o belicoso.

También entre los símbolos agudos de las *circunstancias relacionadas* pongo aquella barbarie de los escitas de beber en los cráneos de los romanos derrotados, en memoria de la victoria¹²¹. Y aquella no menos bárbara de los partos, de verter oro hirviendo en la garganta del infeliz Craso ya muerto, enrostrándole con oro la avaricia (como Tomiris a Ciro, con la sangre, la crueldad) como la causa de su ruina¹²².

Finalmente, a este género se reducen los *símbolos animados*, que cuanto más se toman como ficción, agregan tanta más viveza y placer. Tal era el arte de los *pantomimos*, que *solo* con los *actos* expresan sus conceptos, como si ellos fueran la figura y lo figurado. Y sobre todo si al *gesto* se añade el *vestido*, como Nerón disfrazado

¹¹⁷ Suet., *Aug.*, 18, 1: "Fue venerado con una corona de oro y flores esparcidas."

¹¹⁸ Florus, *Epit.*, III, 2, 6: "Aunque esta costumbre fue inusual para nosotros. El pueblo romano, en efecto, no echaba en cara su victoria a los enemigos vencidos."

¹¹⁹ Cf. Livius, XXII, 1, 8.

¹²⁰ Suet., *Aug.*, 18, 2: "Para que el recuerdo de la victoria de Accio [...] fuera celebrado en la posteridad."

¹²¹ Cf. Florus, *Epit.*, III, 11, 11.

¹²² Cf. Iust., *Hist. Phil.*, I, 8, 13.

de Homero cantaba el incendio de Troya en el incendio de Roma, lo que fue una metáfora ingeniosamente cruel¹²³. ¿Qué más? Todas las *representaciones escénicas* toman su viveza de esta figura. Y todas las *mascaradas* y *bailes figurados*, como las *danzas frigias* y las *pírricas*, y el *combate de Troya*, representado a caballo por nobles jovencitos en traje de frigios y de héroes griegos, instituido por Augusto y descrito por su Virgilio¹²⁴. Y aquellos de Delos, donde los caballeros, huyendo y combatiendo en giros, como en un laberinto, recordaban a Teseo liberador.

Tú ya has podido conocer en conjunto, industrioso lector, que toda hermosura *oratoria* o *lapidaria* o *simbólica* son las partes más placenteras de la agudeza, por nadie suficientemente conocidas, sino por nuestro autor, quien sobre esta (tal como pronto verás) fabricó toda la filosofía de la retórica y de la elocución poética. De manera tal que ningún precepto puede ocurrírsele un consumado retórico, que tú no encuentres en este único oráculo nuestro, ya sea expresamente señalado, ya sea suficientemente indicado por sus fuentes. Ahora yo, habiéndote mostrado hasta aquí con su luz algún vestigio de esta *agudeza madre* y de sus *partes*, con la misma iré guiándote parte por parte por sus verdades y altas causas: así tu poseerás al final (si tienes la paciencia de leer) un conocimiento teórico, íntegro y perfectísimo de todo el arte *simbólico* y *lapidario*, y de toda la *elocución*. Y, en primer lugar, siguiendo el método de nuestro autor, que comienza mostrándonos la poética con la diferencia entre los instrumentos, retomaré el discurso desde la más alta fuente, razonando sobre las *causas instrumentales* de las agudezas oratorias, simbólicas y lapidarias.

¹²³ Cf. Suet., *Nero*, 38, 2.

¹²⁴ Cf. Suet., *Aug.*, 43, 2; Verg., *Aen.*, V, 545-603.