

Mercedes BLANCO. *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*. En *Criticón* (Toulouse), 43, 1988, pp. 13-36.

## EL MECANISMO DE LA OCULTACIÓN ANÁLISIS DE UN EJEMPLO DE AGUDEZA

por Mercedes BLANCO  
(Casa de Velázquez, Madrid)

La idea de un antagonismo entre el gusto francés y el gusto español procede del siglo XVII y de las actitudes respectivas ante lo que más adelante será llamado el Barroco. La rivalidad política de los dos Estados en época moderna adopta en el siglo XVII, entre otras manifestaciones ideológicas, la de dos gustos "nacionales" opuestos. La conciencia de esta oposición, que se expresa tempranamente en autores franceses como Guez de Balzac<sup>1</sup>, parece generalizarse en la segunda mitad del siglo.

El Padre Bouhours, jesuita y uno de los agentes de la policía del "buen gusto" en la Francia de Racine y Molière, escribe por ejemplo :

*Los poetas españoles tienen imaginaciones extraordinarias que aunque no carecen de ingenio (esprit) no son de nuestro gusto. Góngora imagina que un ruiseñor que varía su canto de tantas maneras [...] tiene cien mil ruiseñores en la garganta [...]. Góngora, al que los españoles admiran, al que apodan el maravilloso, está lleno de metáforas monstruosas.<sup>2</sup>*

Y Fénelon, en las últimas décadas del XVII :

*¿ Conocéis la arquitectura de nuestras viejas iglesias que llaman gótica ? ¿ No habéis observado esas rosas, esas puntillas, esos adornitos desatados e incongruentes, al fin todas esas baratijas de las que rebosa ? He aquí en arquitectura*

---

<sup>1</sup> Voir Jean Jehasse, *Guez de Balzac et le génie romain (1597-1654)*, Publications de l'Université Saint-Etienne, 1977, p. 46.

<sup>2</sup> Bouhours, *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, Lyon, Hilaire Baritel, 1693, p. 38 et p.82 (traducimos).

*lo que las antítesis y demás juegos de palabras son en la elocuencia [...]. Esa arquitectura llamada gótica nos vino de los árabes ; como son gentes de vivo ingenio y que carecen de regla y de cultura, tenían por fuerza que arrojarse en esas falsas sutilezas. De ahí su mal gusto en todo. Fueron sofistas en razonamientos, aficionados a baratijas en arquitectura, e inventores de agudezas en poesía y en elocuencia. Son todas ellas muestras del mismo genio.*<sup>3</sup>

Ambos textos reflejan un estado de opinión en la sociedad francesa de finales del XVII ; intentan racionalizar el juicio negativo sobre cierta literatura, remóntandose a una génesis histórica o pseudo-histórica de esta supuesta aberración. Fénelon habla de los árabes y del gótico, pero a través de estos chivos expiatorios, ataca cierta forma de predicación, y en general cierta concepción de la escritura. Tanto Fénelon como Bouhours precisan la procedencia extranjera del estilo que reprueban, atribuyéndola en un caso al mal gusto español, en el otro al mal gusto árabe. De hecho se trata de un mismo fenómeno literario que, por una reacción psicológicamente trivial, desean apartar de sí y arrojar lo más lejos posible. Boileau comparte esta misma actitud en su Poética, al hablar de la moda, según él superada, de las agudezas (*pointes*), pero en vez de culpar a los españoles o a los árabes prefiere culpar a los italianos, según él introductores en Francia de esa moda perversa de las antítesis y los equívocos<sup>4</sup>.

Los dos críticos hallan en sus adversarios ciertas características en su opinión censurables, una "imaginación que no carece de ingenio pero sí de gusto", metáforas monstruosas, baratijas, adornos superfluos, falta de coherencia, falta "de regla y de cultura", antítesis y juegos de palabras, falsa sutileza y por último, agudezas. Nos dan en suma un breve recuento de los reproches dirigidos al Barroco desde el final del XVII hasta bien entrado nuestro siglo.

En Francia y en España el problema del Barroco se plantea, como es de todos conocido, de manera muy distinta. Los autores que en Francia han sido promovidos a la categoría de clásicos, Pascal, Racine, el mismo Fénelon, partieron de un rechazo del Barroco, o al menos son contemporáneos de una distancia crítica hacia sus productos más vistosos. Aunque estas ideas deban matizarse, lo importante es que las cosas han sido pensadas así por los que forman el sentido histórico de generaciones enteras, los profesores de francés, los manuales de literatura.

En España, en cambio, los autores que han sufrido en ocasiones las consecuencias de un rechazo global del Barroco, Góngora, Lope de Vega,

<sup>3</sup> Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence* (première édition de 1718 sur un manuscrit datant de 1680 environ). Voir *Oeuvres, I*, Paris, Gallimard, "Pléiade", 198, p. 55 (traducimos).

<sup>4</sup> Voir *Art poétique II* : "Jadis de nos Auteurs les pointes ignorées / furent de l'Italie en nos vers attirées", et aussi *Satire XII : Contre l'équivoque* (1703).

Quevedo, Gracián, Calderón, tienen un peso demasiado grande para ser excluidos de la parte más viva de la cultura nacional. La condena del Barroco, en España, ha tenido siempre, desde el XVIII en adelante, relentes de mala conciencia. Sin embargo ha persistido, quizá incluso más tiempo que en otros países. Desde Ignacio de Luzán hasta Menéndez Pelayo al menos, se mantuvo la postura incómoda de considerar como clásicos autores a los que se reprochaba, por otra parte, un "mal gusto barroco". El conflicto entre esas dos dimensiones podía parecer tolerable hasta cierto punto, mientras se encauzara el interés crítico hacia los aspectos menos específicamente "literarios" de estos autores, la vena "popular" de Lope de Vega, el honor calderoniano, la moral pragmática de Gracián, la sátira cáustica de Quevedo o su "desgarrón afectivo". Era más difícil en cambio hacer abstracción de la escritura en Góngora, puesto que su "contenido" puede parecer insignificante. Para rehabilitar a este gran poeta, se recurrió al expediente de convertirlo en precursor de la modernidad. En vez de decir, como Bouhours, que abundaba en metáforas monstruosas, se hizo de él un profeta de las vanguardias poéticas post-simbolistas.

Todos estos procesos contribuyeron a dejar de lado el problema de la especificidad estilística de los escritores del XVII. Sin embargo, se forjaron muy pronto dos términos que sirvieron de etiqueta a las singularidades llamativas de este estilo : culteranismo y conceptismo. Ambas nociones aparecen en los manuales de literatura para calificar a los autores y las obras del Barroco hispánico. El término conceptismo se explica derivándolo de concepto. El estilo de un autor es conceptista cuando abunda en conceptos. ¿ Y qué es un concepto ? Lo mismo que una agudeza. ¿ Y qué es una agudeza ? Pues bien, muchas cosas, más o menos las mismas que hemos hallado en las citas de Bouhours y Fénelon, una metáfora oscura o prolongada más allá de lo conveniente, una antítesis forzada, un juego de palabras, una falsa sutileza, etc. Al pasar de los manuales más antiguos a los más recientes, el tono se hace más respetuoso y menos dogmático, pero no se gana mucho en cuanto a la precisión y al rigor. Un concepto sigue siendo muchas cosas ; en general se dan unos ejemplos, con la esperanza de que basten, por sí solos, para esclarecer la noción general. O, todavía mejor, se habla de conceptos como si el término fuera inteligible sin más.

No existe hasta ahora que sepamos un estudio de conjunto sobre el conceptismo, aunque sí breves ensayos, y multitud de trabajos que se relacionan con la cuestión a través de una obra o de un autor. Ciertamente el proyecto de un estudio global dedicado al conceptismo se expone a una serie de objeciones. En efecto, el problema tiene una amplitud a la vez enorme y mal delimitada. El término se aplica ante todo en literatura, pero podría generalizarse en cierta medida a las artes plásticas y a todo el estilo de una cultura, no sólo en España sino también ciertamente en Italia, y sin duda en otros países.

Podría ser un error, por lo demás, tomar en serio esta noción de conceptismo, forjada por los historiadores de la literatura para designar a una gran parte de las

molestas anomalías del estilo del XVII, mientras que el término "culteranismo" se encargaba de agrupar a las restantes. Podría tratarse de una idea inconsistente, una noción puramente negativa, un esquema arbitrariamente impuesto a la realidad histórica.

A ello cabe responder que, si la palabra "conceptismo" no existe en el XVII, sí se encuentra alguna ocurrencia aislada de la palabra "conceptista"<sup>5</sup>, y que, sobre todo, el término "concepto" es muy corriente. En España y en Italia encontramos con frecuencia en los textos del XVII la palabra "concepto" (en italiano *concetto*), a veces con el sentido vago de idea, contenido, pero a menudo con un sentido mucho más preciso y muy afín al de "agudeza". Unos cuantos tratados, en España y en Italia, se proponen formular una teoría del concepto. En general asocian esta noción con otra, la de agudeza (en italiano *acutezza, argutezza*).

Sin duda, de estos tratados los más importantes son, en España, la *Agudeza y arte de ingenio, donde se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (1642-1648) de Gracián y, en Italia, el libro de Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico. Idea dell'arguta ed ingegniosa elocutione...* (1654). Estos libros tuvieron destinos muy distintos y son independientes uno de otro. Pero su ambición es la misma, explicar en qué consisten el concepto, la agudeza. El modo en que introducen el tema revela la enorme importancia que le atribuyen:

GRACIÁN: *Hállanse gustos felices tan cebados en la delicadeza, tan hechos a las delicias del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla [...]. Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente, reina el concepto, triunfa la agudeza [...]. Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio. Esta urgencia de lo conceptuoso, es igual a la prosa y al verso. ¿Qué fuera Augustino sin sus sutilezas y Ambrosio sin sus ponderaciones, Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?*<sup>6</sup>

TESAURO: *Existe un parto divino del espíritu, que se conoce mejor por su semblante que por su origen; en todos los siglos, con todos los hombres, despertó tal admiración, que cuando se lee o se oye, incluso los que no lo conocen con sumo gozo lo acogen y celebran. Es la Agudeza (Argutezza), Gran Madre de todo Concepto ingenioso, espléndida luz de todo discurso oratorio o poético, soplo*

<sup>5</sup> El *Diccionario de Autoridades* cita una de las primeras apariciones de la palabra en *La pícaro Justina*.

<sup>6</sup> Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, tomo I, pp.49-51.

*vital de las páginas muertas, sal placentera de la honesta conversación, supremo esfuerzo del entendimiento, vestigio de la divinidad en el alma humana. No hay dulce torrente de elocuencia que, sin esta dulzura, no nos parezca insulso y pesado ; no bella flor del Parnaso que no esté trasplantada de sus huertos, no robusta fuerza de argumento retórico que sin estas sutilezas no nos resulte amortiguada y floja, no pueblo tan fiero e inhumano, que, al aparecer estas halagüeñas sirenas, no serene el huraño rostro con una benévola sonrisa ; los mismos ángeles, la Naturaleza, el gran Dios, al razonar con los hombres, expresaron con Agudezas, o Verbales, o Simbólicas, sus más abstrusos e importantes secretos.<sup>7</sup>*

Ambos autores suponen pues que de la agudeza dependen no sólo el encanto sino también la fuerza, la eficacia de todo discurso. No limitan estos privilegios al discurso en sentido estricto sino que los extienden a todo aquello que se puede dotar de un sentido cualquiera. Gracián habla de las agudezas en acto, de las acciones ingeniosas. Para Tesauro existen agudezas no sólo en los textos sino también en la pintura, en la arquitectura, e incluso en los fenómenos naturales, con tal que se les suponga un sentido. Por supuesto, estas declaraciones se explican en parte por la costumbre barroca de la hipérbole y la costumbre universal de encomiar la propia mercancía. Inmediatamente después de tan ardientes elogios de la agudeza, dirán : Pues bien, este fruto grandioso del espíritu humano, este sublime parto de la inteligencia, nadie sabe en qué consiste, nadie ha sido capaz de definirlo ni de estudiarlo. Incluso los máximos filósofos de la Antigüedad, Platón, Aristóteles, Cicerón y todos sus semejantes han renunciado a emprender tan inmensa tarea. De tales grandezas seréis deudores a mi libro y a su lectura. Prepararos a cosas inauditas. Después de tales promesas es muy difícil no defraudar al lector, que pensará tal vez en la fábula del ratón parido por la montaña. Pero si consentimos en superar esta inevitable decepción, deberemos admitir que estos libros no dejan de ser interesantes. Sus autores intentan dar una fórmula, en un sentido casi algebraico, o una serie de fórmulas, que den cuenta de la belleza de un texto, de una obra de arte, de un producto cualquiera de la cultura. Lo que denominan concepto o agudeza es esta fórmula o este conjunto de fórmulas. Además, construyen a partir de ellas un sistema de valoración aplicable al corpus de textos legado por la historia, por la tradición. En tercer lugar pretenden dar un método práctico para seguir escribiendo, para seguir inventando agudezas. E incluso si se pueden hacer agudezas sin saberlo, suponen, como buenos pedagogos, que se hacen todavía mejor sabiéndolo. Naturalmente este

---

<sup>7</sup> Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve a tuta l'Arte oratoria, e lapidaria e simbolica, esaminata co'Principi del divino Aristotele...* Turín, Zavatta 1670, pp. 1-2 (traducimos). Hemos utilizado la edición facsímil de August Buck, Berlin-Zürich, Gehlen, 1968.

proyecto está abocado al fracaso, pero merece ser tomado en serio, más de lo que se ha hecho hasta ahora, al menos como un síntoma revelador del profundo cambio de mentalidad que se opera en época moderna.

Para considerar la literatura del XVII en España desde la noción de concepto, los tratadistas barrocos constituyen la única guía posible. Se da actualmente un interés cada vez mayor por estos tratados como lo prueban, por ejemplo, las tres traducciones recientes de *La Agudeza y arte de ingenio* al italiano y al francés<sup>8</sup>. Personalmente me propongo leer el conjunto de estos textos teóricos intentando averiguar de dónde parten, lo que se proponen aclarar y con qué fin, a qué resultados llegan, en qué medida logran su objetivo y en qué medida fracasan. Intento en suma reconstruir la lógica interna de estas teorías, no para llegar a una mejor teoría del concepto, pero sí para entender mejor el significado histórico de su tentativa. Esta exégesis vale la pena, porque las teorías de la agudeza no tienen verdaderos precedentes ni tampoco imitadores. No son reductibles a disciplinas tradicionales como la retórica o la poética, aunque tomen mucho de ellas, ni tampoco puede vérselas como simples anticipaciones de disciplinas posteriores, como la estética o la estilística. Representan un intento, aislado en la historia, de reducir la novedad, la belleza, el interés de cualquier discurso a una serie de procedimientos susceptibles de definición y clasificación. Tal vez sólo la semiótica moderna tenga una ambición comparable, puesto que considera transversalmente las manifestaciones más heterogéneas de la cultura, desde la gestualidad hasta las ciencias, como generadoras de sentido. En el fondo se trata un poco de eso mismo en las teorías barrocas del concepto. Ellas también, aunque de un modo por supuesto totalmente distinto, intentan dar cuenta de la emergencia de un sentido. ¿Cómo lograr decir algo nuevo, crear significados inéditos, y de qué factores objetivos, analizables en un discurso, depende esta impresión subjetiva de novedad, de sorpresa? Decir algo nuevo, crear un significado inédito, son locuciones modernas que corresponden con bastante exactitud a lo que es para el Barroco hacer un concepto, inventar una agudeza.

El problema de hacer inteligible, hoy en día, lo que los autores del XVII entendían por concepto o agudeza, no es tan sencillo como pueda parecer. En el español corriente actual, la primera de estas palabras ha perdido casi por completo el valor semántico que podía tener para Quevedo o Gracián, y la segunda se reserva para designar ciertas cualidades intelectuales de perspicacia o sutileza que, aunque estaban incluidas entre los valores contextuales de la "agudeza" barroca, no

---

<sup>8</sup> *La pointe et l'art du génie*, traduction intégrale par M. Gendreau-Massaloux et P. Laurens (Lausanne, L'Age d'Homme, 1983). *Art et figures de l'esprit*, traduction par B. Pelegrin (Paris, Seuil, 1983). *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, traduzione di G. Poggi, consulenza scientifica e coordinamento di B. Perinián (Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986).

los agotan en absoluto. Por otra parte, locuciones de uso actual como "chiste", "dicho ingenioso", que se acercan bastante a lo que se entendía por concepto o agudeza, tienen una serie de connotaciones frívolas que habría que abstraer sin suprimirlas del todo. Al hablar de concepto los tratadistas se refieren no a esos hallazgos verbales divertidos que amenizan la conversación, sino más bien a todo tipo de hallazgos en la escritura o las artes. Todo lo que en un discurso, en un texto, en un cuadro, en el acto de un personaje histórico, parece logrado, nuevo, sorprendente, admirable, todo esto que nos parece demasiado serio para ser relacionado con el chiste, con la ocurrencia ingeniosa, ellos lo consideran bajo un mismo prisma, el de la agudeza. En ello consiste su fuerza, o su debilidad, si se prefiere, o en todo caso su singularidad histórica. Ahora bien, considerando los monumentos de la cultura barroca, se da uno cuenta de que esta perspectiva no carece de fuerza. Los poetas construyen sus sonetos con vistas a un concepto final, a una agudeza más o menos sorprendente en donde convergen los hilos que se entrelazan en el poema. Las obras más austeras de Quevedo abundan en figuras que pueden parecer dignas del chiste, la pseudo-paradoja, el equívoco, el juego de palabras. La concepción de la fábula dramática, en Lope o Calderón, se basa a menudo en el doble sentido de un término, la ambigüedad de un proverbio, las consecuencias de una metáfora. Ciertos objetos arquitectónicos, como el ornato de una cúpula de Borromini, presentan un equivalente preciso de esos mismos procedimientos.

Por supuesto estas observaciones no pretenden ser una novedad. Ya Benedetto Croce, por ejemplo, que reunía una admirable erudición acerca de la literatura del XVII y un profundo desdén hacia ella, atribuía lo que estimaba lamentable decadencia de las letras italianas en el siglo XVII a la estética conceptista, tal como la formulan los tratados de la agudeza. Sin embargo, los dogmas estéticos de Croce le impedían tomar en serio estos tratados, y al no concederles más que una lectura apresurada, dejaba escapar la verdadera complejidad de los problemas que plantean. Lo mismo, *mutatis mutandis*, puede decirse de Menéndez Pelayo. Desde entonces la actitud hacia el Barroco ha cambiado radicalmente y la estética de los autores del XVII ha dejado de ser percibida como una aberración escandalosa. Por ello estamos mejor armados para acercarnos con una actitud más abierta no sólo a Gracián, sino al conjunto de las teorías barrocas de la agudeza.

El primer paso consiste en precisar el significado dado en aquella época a los términos concepto y agudeza. No voy a proponer una definición de estas nociones porque no poseo hasta ahora una definición satisfactoria, que tal vez sea imposible. Tampoco voy a citar las definiciones, muy conocidas por otra parte, de Gracián, Tesauro y otros tratadistas, ya que por sí mismas no dicen mucho y necesitarían un largo comentario. Voy a hacer como los manuales de literatura que criticaba hace un momento, dar en lugar de una definición un par de ejemplos, que intentaré simplemente utilizar un poco más a fondo.

Estos ejemplos, no puramente literarios, los tomaré del grabado que sirve de frontispicio al uno de los libros a los que me he referido, el *Cannocchiale aristotelico* de Tesauro<sup>9</sup>. Esta imagen incluye a primera vista una serie de elementos crípticos. Como sucede casi siempre en el siglo XVII, al revés que en el arte moderno, estos enigmas están destinados no a permanecer indescifrables, sino a ser descifrados con relativa facilidad. Basta poseer unos cuantos códigos e intentar aplicarlos, se acaba por entender todo o casi todo, y el misterio, o lo que parecía a primera vista misterioso, queda disipado.

De hecho no me propongo explicar exhaustivamente este grabado, aunque sería posible hacerlo sin demasiado esfuerzo, ya que muchos de sus detalles, y especialmente los escudos con "empresas" que rodean a las figuras principales, son comentados en algún pasaje del libro de Tesauro. Mi propósito no es sin embargo analizar el grabado, sino contribuir a hacer más explícito, gracias a él, lo que debemos entender por agudeza o concepto.

En la imagen vemos tres personajes principales, dos mujeres sentadas y un hombre barbudo, detrás de la figura femenina de la izquierda. Es evidente que las dos mujeres son personificaciones. Está igualmente claro que la figura de la derecha representa a la pintura, ya que la palabra *Pittura* aparece en el pedestal sobre el que está sentada. El significado de la otra figura es algo menos obvio y sus atributos son menos transparentes. Con la mano izquierda sostiene un catalejo orientado hacia el sol y bajo el brazo derecho un instrumento de música, una viola, cuyo arco lleva en la mano. Como está coronada de laurel y emparejada con la pintura, representa claramente a un arte. Podría pensarse en la música. Pero de todas las artes la música es la menos interesada por el estilo ingenioso que constituye el objeto del libro. Por tanto es más verosímil que se trate de una alegoría de la poesía. Como se sabe, en la iconografía clásica la poesía lleva una lira ( así por ejemplo en las Estancias de Rafael en el Vaticano). La sustitución de la lira por la viola indica cierta búsqueda de modernidad, perceptible como veremos en otros aspectos del grabado. En cuanto al hombre barbudo que aparece de pie detrás de la Poesía, su identidad queda establecida por una inscripción vertical que aparece entre los pliegues de su manto, y que reza "Aristoteles".

La pareja formada por las dos personificaciones evoca el lugar común renacentista *Ut pictura poesis*. La poesía pinta con palabras, la pintura habla con

---

<sup>9</sup> Me refiero a la edición de B. Zavatta (Turín, 1670), que es la reproducida en la edición moderna en facsímil de August Buck. De hecho me di cuenta, después de redactado este artículo, que en la primera edición de G. Simibaldo (Turín, 1654) aparece otro grabado de estilo completamente distinto, pero cuyo programa iconográfico (las diferentes figuras, las insignias, los escudos con empresas y la disposición de los distintos elementos) es absolutamente idéntico al del grabado de 1670 que comentamos.

imágenes. Y efectivamente los objetos que rodean a los personajes principales son en su mayoría escudos pintados con empresas. Como sabemos, la empresa asocia un texto, a menudo un fragmento de verso, y una imagen pintada o grabada, que por separado son incomprensibles y que se cargan de significado al ponerlos en relación<sup>10</sup>.

Algo parecido sucede con el grabado que no puede ser entendido si no lo relacionamos con un texto que lo acompaña inseparablemente, el título del libro al que sirve de frontispicio. El grabado y el título se comentan recíprocamente y no pueden ser plenamente descifrados el uno sin el otro. He aquí el título, que vertimos al castellano : "Catalejo aristotélico, o sea Idea del estilo agudo e ingenioso, que sirve a todo el arte oratorio, lapidario y simbólico, examinada según los principios del divino Aristóteles , por el Conde y Caballero de la Gran Cruz Emanuele Tesauro, patricio de Turín..."<sup>11</sup>.

Antes de explicar ciertos aspectos del grabado, conviene detenerse sobre ciertos elementos de este "paratexto".

-"Catalejo aristotélico". Traducimos por la palabra moderna "catalejo", más cercano a la palabra italiana *cannocchiale*, lo que el traductor español de Tesauro vertía en el XVIII con la locución "anteojo de larga vista"<sup>12</sup>. Se trata de un título metafórico, muy del gusto barroco. Como el catalejo permite ver objetos lejanos,

<sup>10</sup> Sobre ello insisten abundantemente los tratadistas del género. Así Scipione Ammirato, *Il Rota o vero dell'imprese...*, In Napoli, appresso G.M. Scotto, 1562, pp. 13-14 : "Vorrei dunque ... che l'anima fosse come una proposizione maggiore e il corpo come una minore. Dalle quali accoppiate insieme si facesse una conchiusione, in modo che colui che vedesse la pittura con quelle parole ivi accoppiate dicesse — costui veramente vuol dir cosí—. E in questa guisa né l'anima viene ad essere interprete del corpo, né il corpo dell'anima. Ma dall'anima e dal corpo giunti si interpreta da colui che vede e che legge l'occulto pensiero dell'autore quasi per ieroglifici sotto il nodo di quelle due cose spiegato".

<sup>11</sup> Se trata del título de la edición definitiva, la de 1670. La primera edición lleva un título distinto y da importancia central a lo que fue el núcleo originario del libro, el tratado de las empresas, o agudezas heroicas : *Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea delle argutezze eroiche vulgarmente chiamate imprese e di tutta l'arte simbolica e lapidaria, contenente ogni genere di figure e iscrizioni espressive di arguti e ingenui concetti, esaminata in fonte co' retorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la retorica e poetica elocuzione*. In Torino, per G. Sinibaldo, 1654.

<sup>12</sup>*Cannocchiale aristotélico, esto es Anteojo de larga vista o idea de la agudeza e ingeniosa locución que sirve a toda arte oratoria lapidaria y simbólica, examinada con los principios del Divino Aristóteles, escrito en idioma toscano por el Conde don Manuel Tesauro, Gran Cruz de los Santos Mauricio y Lázaro [...] Traducido al español por el R.P. Fr. Miguel de Sequeyros, del Orden de N.P. S. Agustín [...]. Madrid, Antonio Martín, 1741.*

la filosofía de Aristóteles permite ver más lejos y más distintamente en el campo de los fenómenos objeto del tratado.

- "Idea del estilo agudo (*spirituale*) e ingenioso (*ingegnoso*)". Hay que entender "Idea", que Tesauro escribe siempre con mayúscula, como una referencia al platonismo. El libro promete dar, no la descripción de un estilo particular, sino la del ejemplar ideal, de la perfección jamás alcanzada por ningún estilo empírico. Se trata pues de una empresa filosófica, ajena en principio al empirismo de la retórica tradicional, y presidida por la voluntad de remontarse a los axiomas irreductibles de los que pueda derivarse la teoría. Como ha mostrado Koyré, la referencia al platonismo desempeña un papel fundamental en la génesis de la ciencia moderna. Galileo o Kepler inauguran una matematización de la física que supone un modo de inteligibilidad de lo real mucho más afín a Platón que a Aristóteles<sup>13</sup>. Algunas huellas de este movimiento que tiende a transformar a las matemáticas en el modelo de toda ciencia aparecen en el tratado de Tesauro, que sin embargo no es en absoluto un espíritu científico, en el sentido en que solemos entenderlo. Por ejemplo, dará en su tratado una serie de "teoremas prácticos" para formar conceptos agudos. El término "teorema" está aquí empleado de modo metafórico pero no absurdo; de lo que se trata es de reducir el proceso de invención de un concepto a un "algoritmo", a una serie de etapas discretas, claramente separables y ordenadas; cada etapa requiere una operación lo bastante elemental como para ser efectuada en cierto modo mecánicamente. Aunque la aplicación de este método presente enormes problemas, el simple hecho de plantear su posibilidad revela una mentalidad no ajena a la revolución científica del siglo XVII. Si la nueva física renuncia a basarse en un inventario de las cualidades sensibles, para referir los fenómenos a operaciones basadas en la cantidad, a mecanismos inteligibles, la teoría de Tesauro tiende a ignorar las inefables cualidades que explicarían la invención de una frase poética, de una imagen expresiva, para reducir esta invención a un procedimiento mecánico y plenamente inteligible.

- "El arte oratorio, lapidario y simbólico". Por arte oratorio hay que entender arte de la palabra hablada en general. El arte lapidario es el arte de las inscripciones en piedra. Por su laconismo, su densidad, su aspiración a la permanencia, las inscripciones en piedra representan para Tesauro el ideal de la escritura en general. Símbolo es para él toda imagen dotada de significado. La pintura, la escultura, la arquitectura son desde su punto de vista artes simbólicas, puesto que "dicen" algo a través de imágenes. De modo que por arte simbólico hay que entender artes plásticas en general. En suma la "Idea" del estilo

---

<sup>13</sup> Alexandre Koyré, *Etudes galiléennes* (Paris, Hermann, 1966) et *Etudes d'histoire de la pensée scientifique* (Paris, P.U. F., 1966).

ingenioso, de la que tratará el libro, tiene por esfera de aplicación los vastos dominios de las artes de la palabra, de la escritura y de la imagen.

Volviendo al grabado, reconocemos ahora que en él aparecen el arte simbólico, significado metonímicamente por la pintura, y por otro lado la poesía, que abarca en una síntesis el arte oratorio y el arte lapidario, la palabra y la escritura.

Vamos ahora a concentrarnos en dos de los detalles del grabado que son sin duda alguna conceptos, agudezas. El primero de esos detalles es el catalejo que lleva en la mano la figura femenina de la izquierda. Con él mira hacia el sol donde se distinguen puntos negros, manchas. Aristóteles la ayuda aparentemente a sostenerlo, o a orientarlo hacia el sol. Alrededor del catalejo se leen, en una banderola, las palabras *egregio in corpore*.

Aristóteles, el personaje barbudo, presta pues su catalejo, símbolo de sus principios infalibles, a las artes del discurso, para servirles de instrumento de investigación. Si la cosa quedara ahí, el grabado sería sólo una ilustración, bastante inútil y redundante, de lo que el título bastaba para decir. Pero precisamente hay otras cosas. ¿Por qué el catalejo está orientado hacia el sol, por qué hay manchas en el sol, qué significa la expresión latina *egregio in corpore*?

Lo más fácil es empezar por el último punto. En efecto, bajo el grabado leemos una frase latina, que condensa el sentido o una parte del sentido de la imagen. La frase, un verso de Horacio, por cierto citado de modo ligeramente inexacto, dice: *Egregio inspersos reprehendit corpore naeuos*<sup>14</sup>. El texto que rodea al catalejo es pues un fragmento truncado de este otro texto más explícito: "Reprende los lunares (los defectos) esparcidos en un cuerpo egregio". La coincidencia de los dos textos debe llevarnos a leer simultáneamente el catalejo simbólico y el verso de Horacio para llegar a entender un mensaje que sería más o menos el siguiente: incluso en el más hermoso de los cuerpos, o sea en el sol, se descubren manchas gracias al catalejo aristotélico. Dicho de otro modo, el catalejo o método aristotélico consiste en mirar las más excelsas obras de arte y en descubrir sus manchas, sus defectos. Porque haciendo abstracción de estos defectos lograremos una intuición de lo que sería la belleza sin manchas, la inaccesible perfección hacia la que debemos tender. Y efectivamente Tesauro sigue este método en el tratado de las "agudezas heroicas" situado al final de la obra, escogiendo la empresa a su gusto más lograda de todas las que han sido adoptadas históricamente, y mostrando cómo sería posible mejorarla; según él, Aristóteles sigue este mismo método en su *Poética*, al referirse críticamente al *Edipo Rey* de Sófocles, que considera sin embargo la mejor de las tragedias<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Horacio, *Sátiras*, I,6,67: "Egregio inspersos reprehendas corpore naeuos".

<sup>15</sup> En una primera versión del tratado de las empresas, manuscrito de juventud que ha sido editado por Maria Luisa Doglio, el mismo Tesauro explica en esos términos la analogía de su método con el seguido por Aristóteles. Véase Emanuele Tesauro, *Idea*

Por otra parte, la elección del catalejo como símbolo del método no está dejada al azar. El catalejo era en el siglo XVII un invento reciente, asociado a los descubrimientos revolucionarios en mecánica, óptica y astronomía en los que se había distinguido Galileo. El catalejo permitió entre otras cosas discernir por primera vez las manchas solares. Este descubrimiento había causado cierta desazón en los espíritus más conservadores, ya que se veía hasta entonces en el sol una criatura excelsa, emblema sensible de las perfecciones divinas. Probablemente nadie en el XVII seguía tomando en serio este valor simbólico del sol, como lo habían hecho los neoplatónicos florentinos, pero ciertos textos, entre ellos un pasaje del *Críticón*<sup>16</sup>, muestran que seguía teniendo cierta validez como tópico oratorio. Una invectiva de Quevedo, en *La Hora de todos*, da testimonio del escándalo provocado por el descubrimiento :

*Instrumento que halla mancha en el sol, y averigua mentiras de la luna, y descubre lo que el cielo esconde, es instrumento revoltoso, es chisme de vidrio, y no puede ser bienquisto del cielo.*<sup>17</sup>

La elección del antejo de larga vista como metáfora del método está pues determinada por un juego de oposiciones. El método atribuido a Aristóteles, descubrir los defectos de un cuerpo excelso para abstraer la idea en toda su

---

*delle perfette imprese*, texto inedito a cura di M. L. Doglio (Florenca, Olschki, 1975), p.38 : "...ma come Aristotele dalle condizioni dell'*Edipo* con le altre congetture, trae la cognizione e definizione della perfetta tragedia e dalla medesima definizione ritorna come con accese face a scoprir le sue mende, così noi, considerate le condizioni di sí plausibile impresa... formeremo la definizione, riserbadosi poi a ritornar con luce di discorso a riconoscere ciò che in essa sia difettoso...".

<sup>16</sup> Gracián : *Obras Completas*, edición de Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1960), p. 528 : "Es el sol —ponderó Critilo— la criatura que más ostentosamente retrata la majestuosa grandeza del Criador. Llámase sol porque en su presencia todas las demás lumbresas se retiran ; él solo campea. Está en medio de los celestes orbes, como en su centro, corazón del lucimiento y manantial perene de la luz. Es indefectible, siempre el mismo, único en la belleza. El hace que se vean todas las cosas y no permite ser visto, celando su decoro y recatando su decencia ; influye y concurre con las demás causas a dar el ser a todas las cosas , hasta el hombre mismo. Es afectadamente comunicativo de su luz y de su alegría, esparciéndose por todas partes y penetrando hasta las mismas entrañas de la tierra : todo lo baña, alegre e ilustra, fecunda e influye. Es igual, pues nace para todos ; a nadie ha menester de sí abajo y todos le reconocen dependencias. Él es, al fin, criatura de ostentación, el más luciente espejo, en quien las divinas grandezas se representan".

<sup>17</sup> Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, edición bilingüe (Paris, Aubier, 1980), p. 294.

perfección sería más adecuadamente atribuido a Platón<sup>18</sup>, cuando la reconciliación del aristotelismo con el platonismo, intentada por cierta filosofía renacentista, era en el XVII más problemática que nunca. Por otra parte la conciencia común asociaba el catalejo a un nuevo concepto de la ciencia, que tendía a destruir, y que destruiría en un plazo breve, la herencia de la física aristotélica. Aristóteles estaba convencido además de la incorruptibilidad de los cuerpos celestes y difícilmente hubiera previsto las manchas solares. El catalejo remite a Galileo y Galileo debe parte de su gloria al haber contribuido decisivamente a demostrar la falsedad de la física de Aristóteles. Hablar de catalejo aristotélico es pues un verdadero oxímoron, una paradoja, y hasta una especie de chiste erudito.

Antes de aclarar lo que este ejemplo puede enseñarnos sobre la estructura del concepto, vamos a fijarnos en otro detalle del grabado, la imagen rodeada de un marco ovalado, sobre la que está trabajando la alegoría de la pintura. No he necesitado laboriosas investigaciones para descifrar esta imagen, ya que Tesauro la comenta largamente, presentándola como un modelo ejemplar de empresa ingeniosa y aguda.

Esta empresa fue concebida por Mauricio de Saboya para la Academia de Armas y Letras de la ciudad de Turín, de la que este príncipe era fundador y mecenas. Representa un espejo cónico, cuyas propiedades catóptricas acababan de ser descubiertas. Fue al adquirir uno de los primeros ejemplares de este objeto inédito, en 1627, cuando el príncipe Mauricio, protector y amigo de Tesauro, tuvo la ocurrencia de hacer de él el "cuerpo" de su empresa<sup>19</sup>. El espejo cónico interesa como instrumento de anamorfosis. Se puede trazar en un plano semicircular, siguiendo ciertas reglas de transformación, un dibujo calculado de tal modo que parezca no tener ningún sentido, no representar nada. Esta imagen plana

---

<sup>18</sup> No pretendemos con esto reducir la dialéctica platónica a un método definido de modo tan elemental, pero cierto platonismo vulgarizado podría entenderse así, especialmente en lo que se refiere a la idea de la belleza, presentida a través de los bellos objetos, pero que no puede reducirse a ellos. En el tratado de juventud sobre la empresa Tesauro afirma en conclusión que la empresa perfecta cuyas cualidades ha pretendido definir es empíricamente imposible, no existe sino de modo teórico e ideal, como el Orador de Cicerón, el Ciro de Jenofonte, la Tragedia de Aristóteles, y la República de Platón. Véase Tesauro : *Idea delle perfette imprese*, ed. cit., pp.115-116.

<sup>19</sup> Tesauro, *Cannocchiale*, ed. cit. p. 679 : "Peroch'essendo stato inventato questo Specchio miraculoso, da un sottilissimo spirito di Parigi, d'intorno all'anno 1627, e venutone subito un degli primi Originali a queste regie Altezze, prima che ne passasse pur la fama più avanti nella Italia : questo Principe, che stava nel medesimo tempo meditando la Impresa dell'Academia ; veduto un sí pellegrino e ammirabil ritrovo ; immediatamente l'applicó, e ne fabricó questo suo Simbolo".

reflejada en el espejo cónico formará una imagen reconocible<sup>20</sup>. En este caso, la imagen reconocible es de hecho una inscripción latina que dice *omnis in unum*, "todo en uno". Se trata una vez más de un fragmento de verso clásico, un verso de Virgilio: *Virtus coit omnis in unum*<sup>21</sup>, toda virtud tiende hacia la unidad, toda virtud se recoge en uno. La elección de esta empresa para aplicarse a una academia se explica análogicamente, y de hecho gran número de empresas escogidas por las academias italianas giran en torno a esta misma idea<sup>22</sup>. Como los signos dispersos en el plano carecen de significado, de virtud, del mismo modo los talentos de los académicos, tomados uno por uno, carecen de eficacia. Como estos signos desprovistos de sentido, una vez reunidos en el espejo, se vuelven inteligibles, del mismo modo los académicos, reunidos en la academia, harán una obra valiosa.

Veamos ahora por qué motivos Tesauro juzga esta empresa particularmente ingeniosa y por qué la coloca, en el centro del frontispicio, como ejemplo por excelencia del estilo agudo, *concettoso*, que trata de definir.

En primer lugar en esta empresa nada está dejado al azar, todo responde a la voluntad de expresión de una idea, "todo en uno": la forma del cono que hace converger en un punto un número infinito de rectas; la frase que se lee sobre el cono: *omnis in unum*; la propiedad del espejo cónico, conferir sentido unificando una serie de imágenes.

En segundo lugar esta empresa, además de su valor general, posee un valor singular, absolutamente específico. No se aplica a cualquier academia, como podría pensarse, sino de manera apropiada, a una academia particular, la de Turín. En efecto, Tesauro nos indica que la sede de esta academia era un palacio propiedad del príncipe Mauricio. Esta *villa* poseía un jardín, a modo de laberinto semicircular, en un "verde teatro" de colinas. En el "cuerpo" de la empresa, los trazos ilegibles que se ven sobre el plano representan este laberinto. Lo que parece pues no tener sentido, no representar nada, es en realidad la representación

<sup>20</sup> Baltrušaitis, en un capítulo sobre la catóptrica y sus aplicaciones en los espejos cilíndricos y cónicos, reproduce el frontispicio de la edición de 1654 del *Cannocchiale* y comenta brevemente la empresa de Mauricio de Saboya. Véase Jurgis Baltrušaitis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1984, pp.161-162.

<sup>21</sup> *Eneida*, X, 410: "non aliter socium virtus coit omnis in unum, / teque juvat, Palla" ('no de otro modo todas las fuerzas de los compañeros no forman más que una y acuden en tu ayuda, Palas').

<sup>22</sup> *Cannocchiale*, ed. cit., p. 656. La academia de los Concordes tenía una empresa que constaba de tres relojes, uno de ruedas, otro de sol, otro de arena, con el lema *Tendimus una*. La Academia de Milán tenía por empresa una noria, con muchos canjilones, y el lema *Una omnes*. La Academia de los Fulminantes de Turín una máquina de guerra antigua que lanzaba a un tiempo muchos dardos, con el lema *Omnes eodem*.

esquemática del jardín donde tenían lugar las reuniones académicas, pariente remoto del famoso jardín ateniense de Academos. Como en el ejemplo anterior, el catalejo aristotélico, tenemos en esta empresa una inversión paradójica. Lo que en el dibujo parece no representar nada representa un objeto real. En cambio sobre el cono tenemos en lugar de la representación esperada, una simple inscripción, no un signo icónico sino un símbolo arbitrario.

En tercer lugar esta empresa es perfectamente ingeniosa porque realiza en el grado más elevado la integración de los dos componentes de toda empresa, la figura y el texto. Por una coincidencia admirable, escribe Tesauro, la figura forma el lema (*motto*) y el lema forma la figura.

En cuarto lugar la imagen no se limita a un solo significado sino que posee además significados accesorios. El cono, que simboliza el movimiento hacia la unidad, es además, según Platón interpretado por Tesauro, la figura geométrica característica de los ingenios más elevados. Ahora bien, la Academia de Turín, descendiente lejana de la academia platónica, se propone precisamente reunir a los mejores ingenios de la ciudad. Por otra parte, el cardenal Mauricio de Saboya, patrón de la Academia, ha querido significar en la empresa un pensamiento personal y "heroico", o sea que sus acciones han podido tal vez ser mal interpretadas en el espejo deforme del vulgo, pero miradas en el espejo cóncavo y sublime de su espíritu, han sido siempre rectísimas y orientadas hacia el fin más honesto y legítimo.

Por último, la empresa sintetiza en una *coincidentia oppositorum* el saber más antiguo, la frase virgiliana, y el saber moderno, la nueva ciencia óptica. Es curioso por cierto que esta frase, tomada de un relato que vendría a decir algo tan sencillo y concreto como "los compañeros de Palas unieron todas sus fuerzas para ayudarlo", se vuelva, por haber sido desgajada de su contexto, una "sentencia" llena de resonancias enigmáticas, *omnis in unum* que Baltrušaitis comenta así : "C'est la devise *omnis in unum*, qui se découpe, parfaitement lisible sur la surface conique. *Omnis*, tout, toutes choses, le monde entier dans son chaos, ses divisions et ses énigmes y reparaît dans l'harmonie et la clarté *in unum*, le miroir étincelant symbolisant un ordre supérieur". El hecho nos parece sintomático del arte consumado con que los conceptistas utilizan la fragmentación de los textos para dotarlos de un halo de cabalística profundidad.

Esta misma empresa, citada en el frontispicio de Tesauro, adquiere significados suplementarios ; otros estratos de sentido se superponen a los que hemos mencionado :

- se convierte en un homenaje a su protector Mauricio de Saboya y a la Academia de Turín a la que había pertenecido. El mismo se califica en la portada

del libro como "patricio de Turín" y dedica la obra a "los síndicos y consejeros" de la ciudad de Turín<sup>23</sup>;

- responde, al hacer uso de un instrumento óptico, al catalejo ya comentado. La coincidencia es significativa en la medida en que todo el aparato conceptual de Tesauro está inspirado en cierto modo de la óptica, o como él dice de "la matemática especular, la más portentosa de todas las artes". Su teoría hace de la metáfora la figura por excelencia, o más bien la única figura y él concibe la metáfora como un artificio de perspectiva que permite hacer perceptible un objeto mirándolo a partir de otro;

- por fin el cono es una figura puntiaguda. Está pues perfectamente en su lugar en un libro sobre la *acutezza*, sobre las figuras ingeniosas (en francés *pointes*).

Debo tal vez pedir disculpas por haber elegido estos ejemplos, quizá demasiado complicados. Pero ejemplos más sencillos habrían sido tal vez menos instructivos. Se ve muy bien lo que en este tipo de procedimientos ha podido desagradar a gentes que, como Bouhours, Boileau o Fénelon, creían en las virtudes de lo natural, del buen sentido. Todo esto les resulta a la vez complicado y fútil, retorcido y sin profundidad. Si el objetivo del arte es agradar y emocionar, ¿para qué buscar enigmas que no agradan, porque dan demasiado trabajo, y no emocionan, porque son demasiado abstractos, demasiado intelectuales? Pero el punto de vista de los escritores barrocos es diametralmente opuesto a éste. Para ellos, del trabajo que consiste en cifrar y descifrar procede todo el goce del arte y de la escritura. Lo ideal a sus ojos es que no se entienda enseguida, e incluso que haya cierta dificultad en entender. Pero tampoco les satisface que el misterio permanezca impenetrable, en un abismo inaccesible. Es necesario que a fin de cuentas haya una abundancia de sentido y además un sentido preferentemente paradójico, en el límite de lo pensable, pero sin embargo desprovisto de aproximaciones, de esa vaguedad oscura accesible sólo a la intuición. Por ello pueden parecer a la vez difíciles y superficiales.

¿Qué puede sacarse de estos ejemplos para entender en qué consiste el concepto y cómo funciona? Habría ciertamente mucho más que decir, pero nos vamos a limitar a unas cuantas observaciones.

Este estilo que se autodefine como conceptuoso busca sin cesar la máxima determinación. Entendemos con ello que cada elemento, cada signo aislable debe tener a la vez varias funciones, servir varios efectos de sentido, o bien un mismo efecto de sentido por varias vías distintas. Cada elemento del texto está pues determinado por varios factores, y motivado por varias razones. La metáfora es

---

<sup>23</sup> La edición de 1670 les está dedicada, pero las primeras ediciones, la de Turín de 1654 y la de Venecia de 1655, lo están a Mauricio de Saboya.

uno de los medios para obtener este grado máximo de determinación. Así el catalejo en el grabado posee varias funciones. Es primero un instrumento que permite ver objetos lejanos y que podría indicar, sencillamente, la clarividencia de la alegoría a la que sirve de atributo. La poesía es visionaria, contempla lo más alejado, ésta sería una primera interpretación, perfectamente coherente, del catalejo<sup>24</sup>. En segundo lugar, el catalejo es, como hemos visto, una metáfora del aristotelismo proclamado por el libro. La metáfora, al reunir en un significativo dos valores referenciales, está pues al servicio de una máxima determinación. A causa de su tendencia consciente a un máximo de determinación, el estilo conceptista será en alto grado metafórico, e incluso alegórico.

Pero la metáfora no es más que un medio entre otros para satisfacer esta tendencia. Así, en la empresa de la Academia de Turín, el cono significa tres veces, es significativo al menos por tres vías, sin ser por ello una metáfora. Como figura geométrica, vuelve visible el movimiento hacia la unidad, puesto que hace del punto el límite de una superficie. Como espejo cónico, actualiza el movimiento hacia la unidad, puesto que reúne una imagen ilegible en una imagen legible. Por último, significa el movimiento hacia la unidad, por la inscripción a la que sirve de soporte, *omnis in unum*. Está claro que estos tres medios para significar lo mismo son lógicamente independientes; el cono podría serlo sin ser un espejo, podría ser un espejo cónico y reflejar otra imagen, que no tuviera relación con el tema de la unidad.

Entre otros efectos notables, esta búsqueda de un máximo de determinación da la posibilidad de formular un mensaje capaz de aplicarse universalmente y que, al mismo tiempo, se aplicará con toda propiedad en una circunstancia particular y única. *Omnis in unum* en un espejo cónico es el lema posible de cualquier academia, pero como la imagen trazada en el plano tiene varias funciones—ser la anamorfosis de una inscripción y además representar un jardín laberíntico— se vuelve la propiedad particular de un individuo, Mauricio de Saboya. Gracias al concepto, alguien, un príncipe en este caso, se hace dueño exclusivo de una máxima universal. El concepto tiene desde ese momento valor político, puesto que sirve para expresar la apropiación por un individuo de un símbolo que

---

<sup>24</sup> El concepto, de origen platónico, de una poesía inspirada, divina, profética, no era en absoluto ajeno a Tesauro, a pesar de su tentativa consciente de reducir el estilo a una técnica casi mecánica. Véase *Idea delle perfette imprese*, ed. cit., p. 89: "Finalmente più riesce arguto se si toglia da buoni e classici autori ....Massime se da ' poeti si trasportano sí per lo numero ed armonia del metro.. sí per l'autorità, poiche i poeti hanno certo non so che del divino e del profetico, oltre che l'impresa stessa, essendo parto di poetico ingegno, deve uscir da quei fecondi e canori petti piena di numero ed armonia".

pertenece en principio a todos. En ello consiste tal vez la función esencial de la empresa, ese género tan curioso del Renacimiento y el Barroco.

Este valor político resalta en los escudos que aparecen en la parte izquierda del grabado. Todos ellos, salvo uno que contiene un blasón, están pintados con empresas escogidas por su ingeniosidad. Si figuran en el frontispicio del libro, es en primer lugar para ejemplificar el estilo agudo teorizado por Tesauo. Pero también le pertenecen de algún modo, están relacionados con su historia personal, puesto que todas ellas fueron adoptadas por príncipes de la Casa de Saboya, a cuyo servicio estuvo toda la vida, y, en algún caso, fueron inventadas por él<sup>25</sup>. En cuanto a las insignias romanas, el águila, la corona de laurel, el rótulo S.P.Q.R. que aparecen a los pies de las dos figuras, son para Tesauo metáforas en el sentido realmente ecuménico que él da a la palabra, y por tanto agudezas. S.P.Q.R. es según él una "metáfora por laconismo", que da pie a juegos algo pueriles, como pretender que fue inventada por los romanos para responder a un desafío de los sabinos. Los sabinos habían enviado a los romanos un mensaje que decía *Sabinis Populis Quis Resistet ?* Y los romanos, triunfando con una ingeniosa retorsión, contestaron *Senatus PopulusQue Romanus*. (Las interpretaciones ingeniosas de este "laconismo" venerable no han sido hoy en día agotadas, al parecer, puesto que el traductor italiano de *Asterix* ha aprovechado la ambigüedad de esta sigla para añadir un chiste no incluido en el original, transcribiendo la famosa muletilla, *Ils sont fous ces romains*, por *Sono Pazzi Questi Romani*.)

Las insignias romanas se hallan sin duda adrede en situación de humilde abatimiento frente a la posición claramente dominante de los escudos de los príncipes de Saboya. Esta casa, que ya entonces albergaba alguna ambición, entonces utópica, de desempeñar un papel destacado en una futura "liberación" de Italia, puede por tanto aparecer en el grabado, de modo por supuesto discretamente alusivo, como la heredera de las insignias gloriosas de los antiguos dueños autóctonos de la península. Esta ambición algo desmedida, y que pretende apoyarse en la ayuda francesa frente a la hegemonía española en Italia, tiene

---

<sup>25</sup> El Sagitario con el lema *Opportune* era la empresa de Carlos Manuel de Saboya (1562-1630), duque desde 1580, famoso por su ambición y sus alianzas oportunistas con franceses y españoles, y aclamado como un vindicador de la libertad y la dignidad de Italia por haberse enfrentado con éxito a estos últimos en la primera guerra del Monferrato. El príncipe escogió esta empresa para sugerir sin duda lo infalible de su estrategia y porque él había nacido bajo el ascendiente de Sagitario. La empresa con el elefante y el lema *Infestus infestis* es la del duque Manuel Filiberto, padre del anterior, y quiso significar con ella "la propiedad de no atacar sino a quien lo ataca". Las dos empresas restantes son las de Mauricio de Saboya para la Academia de los Solitarios, ya comentada, y la de Tomás de Carignano, su hermano, ambos hijos de Carlos Manuel. Véase *Cannocchiale*, ed. cit., p. 637, 675, 677.

especial resonancia en el escudo sostenido por la Poesía, cuya importancia en el grabado es comparable a la de la empresa académica en que trabaja la Pintura. Se trata de la empresa concebida por Tesauro para el príncipe Tomás de Carignano, de cuyo séquito formó parte varios años en Flandes y en Piamonte como historiador y apologista. Representa el signo zodiacal de Libra con una inclinación de quince grados. El símbolo tiene valor general, puesto que esta posición caracteriza, según el poema astrológico de Manilio<sup>26</sup>, a los soberanos que, como Rómulo, se hacen temer a la vez por su justicia y su valor. El texto *Tremant urbes et regna* que acompaña a la figura está tomado del pasaje de Manilio en que caracteriza a los príncipes nacidos bajo el signo de Libra como belicosos y justicieros<sup>27</sup>. La presencia de una flor de lis en el astil de la balanza se basa tal vez en un juego de palabras, porque la aguja o fiel que, inclinándose con el astil, permite leer el peso podía tener forma de lirio y llamarse en italiano *giglio*<sup>28</sup>.

A este propósito puede comprobarse una vez más que el sistema de la escritura conceptista se caracteriza por la tendencia al máximo de determinación. Es fácil poner este sistema al servicio de un discurso "preñado", como diría Gracián, saturado de alusiones y por tanto de alusiones políticas. La posición astrológica que caracteriza a los príncipes que hacen temblar a "ciudades y reinos" es también aquélla bajo cuyo ascendiente nació de hecho Tomás de Saboya. Por otra parte, la flor de lis alude a la corona francesa, referencia perfectamente natural dada la biografía del príncipe Tomás. Después de haber sido, largo tiempo, junto con su hermano el cardenal Mauricio de Saboya, partidario de los españoles y del imperio, lo que le llevó a emprender una guerra civil en Piamonte contra su cuñada la regenta Cristina, este príncipe se asoció con los franceses con el fin declarado de echar a los españoles de Italia. Empezó entonces una serie de acciones militares, más bien desgraciadas, a las órdenes de Luis XIII, llamado el Justo, y por tanto personaje relacionado a la vez con la flor de lis y con la balanza como atributo de la justicia. De todo esto se puede deducir que la política seguida por Tomás de Carignano combinaba, en opinión de su historiador y

---

<sup>26</sup> Manilio, contemporáneo de Augusto, es el autor del poema *Astronomica*, donde los libros II-IV presentan un compendio de las opiniones de los astrólogos de la Antigüedad.

<sup>27</sup> Véase *Cannocchiale*, ed. cit., p. 676, donde se citan así los versos de Manilio: "Felix aequato genitus sub pondere Librae / Iudex extrema sistet Vitaeque necisque / Illum Urbes et Regna tremant".

<sup>28</sup> Según el *Grande Dizionario della lingua italiana*, puede llamarse "giglio" una señal en forma de lirio, usada como variante de la flecha para indicar una dirección, por ejemplo en la brújula (*giglio della bussola*).

emblemata, una subordinación coyuntural hacia Francia con una ambición de hacerse temer en Italia, sobre todo frente a los españoles<sup>29</sup>.

En segundo lugar, está claro que el concepto trata de reducir los signos al mínimo. Así por ejemplo, las frases utilizadas en las empresas no están nunca completas, son fragmentos de frase, *egregio in corpore*, y no *egregio inspersos reprehendit...* etc. ; *omnis in unum* y no *virtus coit omnis in unum*. En el dibujo se ven un catalejo y un sol manchado. La relación entre estos objetos no se enuncia explícitamente. Hay pues por todas partes en el enunciado ingenioso huecos, lagunas, datos que faltan y que hay que restituir. Para ello hay que saber cosas que no se dicen, que se evocan tan sólo, por ejemplo el descubrimiento de las manchas solares gracias al antejo de larga vista. Hay que saberse de memoria a Horacio y a Virgilio, y acordarse de un verso a propósito de un fragmento. El concepto tiene pues una estructura lacunaria, elíptica y se destina a una élite capaz de colmar sus vacíos, y que debe poseer en teoría una cultura sin límites.

Un tercer aspecto deriva de los dos anteriores, la máxima determinación y la mínima extensión de los signos. Si se reduce al mínimo el número de signos no es principalmente para reservar la lectura del texto a una minoría docta, sino para preservar una ambigüedad, una multiplicidad de significados que deje abierta una posibilidad incesante de desplazamiento. Una operación tan elemental, tan mecánica, como reducir *Senatus PopulusQue Romanus* a las cuatro letras S.P.Q.R. es sin embargo ingeniosa para Tesauro, puesto que permite hallar para esas letras un número indefinido de motivaciones. Y en efecto, cuanto más incompletos y fragmentarios sean los componentes del signo, más oportuno será ir a buscar en un contexto remoto lo que pueda completarlos. Ahora bien, en ese contexto lejano se hallarán ciertas cosas que no son estrictamente indispensables para entender el mensaje, pero que entran en interacción con él, y que vuelven más complejo y enrevesado el sentido que se adivinaba a primera vista. Así, para entender la presencia del antejo en la imagen no es preciso referirse a Galileo, pero sin embargo la referencia se impone de algún modo, porque las manchas en el sol evocan, de modo gráfico y elemental, las violentas resistencias que los nuevos descubrimientos provocaron. A partir de ahí se tenderá a duplicar el significado inmediato (el catalejo aristotélico es una metáfora del "método") y a adjuntarle un segundo significado : puesto que se atribuye a Aristóteles el

---

<sup>29</sup> Tesauro escribió una serie de obras destinadas a magnificar las cualidades militares de este personaje y a justificar su itinerario un tanto tortuoso : *Sant'Omero assediato dai Francesi e liberato dal principe Francesco Tommaso di Savoia* (1639), *Campeggiamenti ovvero storie del Piemonte* (1643-1645), *Campeggiamenti di Fiandre* (1646), *Origine delle guerre civili del Piemonte* (1673), obra esta última añadida a la reimpresión de todas las obras relacionadas con Tomás de Carignano.

instrumento característico de Galileo, es que Aristóteles y Galileo no son tan inconciliables como piensa el vulgo.

Paralelamente a la voluntad de reducir el significante al mínimo, encontramos pues un significado pletórico. Estos dos fenómenos correlativos contribuyen a producir una impresión de densidad, acrecentada por el carácter paradójico del significado. Es rarísimo que no haya en el concepto algún tipo de tensión contradictoria o, como dice Gracián, de disonancia. Esto se verifica en todos los ejemplos que hemos visto. En el catalejo aristotélico hay disonancia entre Galileo y Aristóteles. En la empresa académica, tensión entre lo antiguo (Virgilio) y lo moderno (la "matemática especular") y también entre una representación que no representa nada en sentido estricto (la inscripción) y una no representación que representa algo (los trazos ilegibles que nos dan un esquema del jardín). En la empresa de Tomás de Saboya, entre la subordinación al rey de Francia (la balanza justiciera, la flor de lis) y la ambición fanfarrona de un conquistador (*Tremet urbes et regna*). A partir de ahí, podría formularse, imitando a Tesauro, un "teorema" del estilo ingenioso que sería el siguiente : en un conjunto de signos, cuanto más fragmentarios sean los elementos de que consta, y cuánto más alejados sean los contextos lingüísticos o culturales a los que pertenecen estos elementos, más abundará el conjunto, si tiene algún sentido, en sentidos de todas clases. En efecto, en la medida en que no se dice todo, en el lugar de lo que no se dice, se tenderá a poner el mayor número de cosas. Por otra parte, si los elementos del conjunto de signos pertenecen a campos semánticos alejados, el acercamiento de estos elementos inducirá una red más o menos compleja de relaciones entre otros elementos de los campos a los que pertenecen.

Por ello la poesía barroca, la poesía de Góngora por ejemplo, es extraordinariamente alusiva. Surgen casi en cada verso, en la poesía llamada grave, referencias a la cultura clásica y especialmente a la mitología ; y en la poesía satírica y burlesca, alusiones a la actualidad. Pero estas referencias, sobre todo en el poema más característico, las *Soledades*, no están plenamente desarrolladas, son casi siempre lacónicas y además extrañamente mezcladas. Es éste, como sabemos, uno de los motivos de la oscuridad tradicionalmente reprochada al poeta, y que no se ha disipado por completo, a pesar de las glosas de Dámaso Alonso y los penetrantes comentarios de Jammes y de otros. El objetivo más aparente y menos interesante de esta oscuridad es seleccionar entre los lectores potenciales los más cultos, los que son capaces de descifrar las alusiones. Pero no es ésta su función primordial. Cuanto más lacónicas y parciales las referencias, más fuerte será la tendencia del texto a evocar un contexto alejado. Cuanto más alejados y más numerosos sean los contextos evocados, más descubrirá o creará adivinar una lectura atenta honduras de sentido bajo la "superficie" del poema.

Ahora bien, el estatuto de esta profundidad es bastante ambiguo. No se trata de la profundidad "filosófica", que consistiría en pensar las cosas desde su raíz, desde

sus primeros principios. Es más bien un espejismo, un efecto de perspectiva, muy del gusto que Tesauro confiesa por la magia de la óptica, la maravilla de las apariencias. El discurso conceptista es profundo, porque en él tiene donde "engolfarse la atención", como dice Gracián. Para ello basta que se distingan claramente varios niveles de significado, varias interpretaciones combinables, unas inmediatas, otras más recónditas y dependientes de las primeras. Es perfectamente posible y ocurre con frecuencia que todos estos estratos de significado produzcan mensajes igualmente triviales. Pero la existencia de varios estratos basta para producir una impresión de profundidad, que regocije al lector o al comentarista. Para hacer todavía más poderosa esta impresión se recurre a la paradoja, a la "disonancia", ya que, allí donde encontramos una contradicción implícita o desarrollada, tenemos siempre la sensación, justificada hasta cierto punto, de que hay algo que pensar. El concepto funciona pues como una mecanismo formal que produce la impresión de algo que pensar.

Por ello, hay en el concepto una curiosa oscilación entre la mistificación y la mística. Mistificación, puesto que la impresión de profundidad o de novedad depende de unos artificios elementales como la fragmentación de los signos, el uso sistemático del equívoco y del oxímoron, la búsqueda de la antítesis, la tolerancia hacia la contradicción. Mística, porque se intenta explotar de modo hasta entonces inédito el lado oscuro de los signos, lo indecible que se esconde tras todo cuanto puede decirse. Michel de Certeau ha estudiado la inflación del adjetivo "místico" en el siglo XVII, que aparece en toda clase de situaciones antes de convertirse en un sustantivo que designará a cierto tipo de experiencia o de literatura piadosa<sup>30</sup>. El adjetivo califica una práctica lingüística, ciertos "modos de decir" característicos de los escritores espirituales, y que se justifican por la resistencia de su experiencia a toda verbalización limitada al lenguaje común, y por la inadecuación de todo lenguaje frente al logos divino o frente al mutismo de Dios.

En los conceptistas encontramos a la vez esta necesidad de tener en cuenta lo que en el lenguaje escapa a toda racionalización y la voluntad de dominarlo, reduciéndolo a unas cuantas técnicas, a unos procedimientos mecánicos. Por ello oscilan sin cesar entre la gravedad de un sentido "místico" y la ligereza del chiste. Por ejemplo, parece imposible determinar cómo debe entenderse la famosa frase de Góngora en que se defiende de las acusaciones de oscuridad. Podría ser un simple juego irreverente, pero también la confesión de un poeta que se cree llamado a revelar la verdad más oculta que es también la más sagrada :

---

<sup>30</sup> Michel de Certeau, *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)* (Paris, Gallimard, 1980), p. 135 y ss.

...demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín : *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te, en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto.*<sup>31</sup>

Este texto nos permite entender mejor la sinonimia casi total entre términos tan distintos por su origen como "agudeza" y "concepto". La palabra "agudeza" procede del vocabulario de la retórica, y designa primero un artificio formal que impone a la inteligencia un ejercicio gimnástico de desciframiento. El "concepto", término que se remonta a la filosofía escolástica, designa primitivamente, y sigue designando en cierta medida, lo que la inteligencia logra aprehender o producir, la idea, el pensamiento. Los dos términos se vuelven inseparables cuando se empieza a creer que el único pensamiento válido, el único que produce una sensación de densidad, de profundidad, es precisamente el que aparece oculto por una cifra, y que se deja "asimilar" descifrando el artificio de la agudeza. Esta creencia que puede parecer tan singular, y que durante varios siglos pareció en efecto aberrante e inconcebible, es sin duda una de las que están más hondamente impresas en la cultura barroca y que le confieren su coloración característica.

\*

BLANCO, Mercedes. *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*. En *Criticón* (Toulouse), 43, 1988, pp. 13-36.

**Resumen.** Intento de definición de las nociones de concepto (*concepto*) y de agudeza (*pointe, acutezza*) y de sus relaciones a partir de los elementos proporcionados por los tratados de B. Gracián (*Agudeza y arte de ingenio...*, 1642-1648) y de E. Tesauro (*Il Cannochiale aristotelico...*, 1654). Reconstrucción lógica de las teorías formuladas en estos tratados. Análisis de un ejemplo (el grabado que sirve de frontispicio al *Cannochiale*, edición de 1670), para determinar dos de las tendencias de la escritura conceptista (la máxima determinación y la mínima extensión de los signos), así como las consecuencias del juego de estas tendencias (la oscilación entre mistificación y mística).

**Résumé.** Essai de définition des notions de *concepto* (*concepto*) et d'*agudeza* (*pointe*) et de leurs relations, à partir des éléments fournis par les traités de B. Gracián (*Agudeza y arte de ingenio...*, 1642-1648) et d' E. Tesauro (*Il Cannochiale aristotelico...*, 1654). Reconstruction ordonnée des théories formulées dans ces ouvrages. Analyse

---

<sup>31</sup> "Carta de don Luis de Góngora en respuesta a la que le escribieron", en Góngora, *Obras Completas*, ed. Millé y Giménez (Aguilar, 1972), p. 897.

d'une exemple (la gravure qui sert de frontispice à l'édition de 1670 du *Cannochiale*), qui permet de déterminer deux des tendances de l'écriture "conceptiste" (la détermination maximale et l'extension minimale des signes), ainsi que les implications du jeu de ces tendances (l'oscillation entre mystification et mystique).

**Summary.** This an attempt to define the notions of *concepto* (*conchetto*, "conceit" ) and *agudeza* (*acutezza*, "point"), starting from the elements to be found in the treatises of B. Gracián (*Agudeza y arte de ingenio...*, 1642-1648) et d'E. Tesauro (*Il Cannochiale aristotelico...*, 1654). It is followed by a systematic reconstruction of the theory set forth in those works. The analysis of an example (the print used as a frontispiece for the 1670 edition of the *Cannochiale*) reveals the presence of two opposed features of "conceited" writing (maximum determination and minimum extension of signs), and suggests the implications of their interplay (a wavering between mystification and mysticism).

**Palabras clave.** B. Gracián. E. Tesauro. Concepto. Agudeza.