

"Reparo" y "reparar" : apuntes sobre el léxico de la *Agudeza y arte de ingenio*

por Valentina NIDER
(Universidad de Pisa)

1. Conocidas son las afirmaciones con las cuales, en los preliminares de la *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián valora la originalidad de su obra y señala su diferencia con respecto a los tratados tradicionales de retórica:

He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de Prudencia*; éste dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aún no llegan a vislumbres: hijos gúérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia. Vélese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos; pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento.¹

Palabras que por sí solas bastarían para justificar la complejidad del léxico utilizado en la *Agudeza*, ya que Gracián no se limita a emplear términos codificados, sino que recurre también a categorías de incierta tradición retórica o dialéctica.

Por ejemplo es difícil deslindar hasta qué punto términos como "ponderación", "reparo" o "misterio" corresponden a un registro técnico o a un empleo más corriente e informal. Y, aunque al final de la *Agudeza* "misterios y reparos" parecen ser ya sinónimos de figuras retóricas ("Hoy triunfan los misterios y reparos. Importa mucho el pensar al uso, no menos que la gala del ingenio...", A2, p. 501), no se encuentra a lo largo de la obra una definición clara del nuevo uso de estas palabras.

Trataremos aquí en particular del "reparo", vocablo que Gracián utiliza generalmente en su sentido más neutro y corriente de "observación", "nota", etc., o en la acepción negativa de "reprehensión", "confutación"; sin embargo, hay que reconocer también que, a partir de este último significado, "reparo" pasa a designar un recurso formal con características estilísticas y conceptuales bien

¹ *Agudeza y arte de ingenio* en B. Gracián, *Obras completas*, ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1963³, p. 235. De aquí en adelante citada como A2; cito también por la misma ed. (pp. 1167-1253) el *Arte de ingenio* que abrevio en A1.

definidas². En su clasificación de la "agudeza incompleja", al principio de la obra, Gracián emplea el término para designar un recurso formal que sitúa en el tercer grupo, el "de ración":

Vuélvese a dividir la agudeza incompleja en sus géneros y modos y redúcese a cuatro, como raíces, fuentes del conceptear.

La primera es de correlación y conveniencia de un término a otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc. La segunda es de ponderación juiciosa sutil, y a ésta se reducen crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc. La tercera es de ración, y a ésta pertenecen los misterios, reparos, ilaciones, pruebas, etc. La cuarta es de invención, y comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dichos, etc. (A2, p. 247)

Como veremos, esta subdivisión se confirma posteriormente con la utilización del sustantivo "reparo" —y en menor medida, del verbo "reparar"— en la acepción restringida de término medio de un esquema argumental tripartito y, por metonimia, de todo el esquema.

El significado de "reparo", en su acepción técnica, se perfila en sus relaciones con una constelación de vocablos, tales como "ponderación", "misterio", "dificultad" y "razón", que son elementos constitutivos del esquema argumental que ahora intentaremos reconstruir extrayendo de la *Agudeza* unos cuantos datos dispersos —ya que rara vez Gracián describe el esquema en su conjunto.

El motor de la argumentación —o primer elemento del esquema— es un "fundamento" de verdad, que aparece sugerido por una "ocasión" o "circunstancia insólita del sujeto", pues —subraya Gracián— "están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas, especialmente los misterios, reparos, crisis, si se obró con ellas" (A2, p. 515). Este "fundamento" revela, a su vez, una "dificultad" del entendimiento, generalmente expresada a través de una objeción racional imparcial y que constituye —segundo elemento del esquema— el "reparo" en el sentido más estricto, el cual sirve, al mismo tiempo, para llamar "la atención en el que no lo entiende", indicando los puntos fundamentales de la dificultad, desarrollados después —tercer y último elemento del esquema— en la "razón". Cuando un autor —en lugar de ir directamente al meollo de la cuestión— glosa y comenta las distintas circunstancias de la "dificultad", Gracián nos habla de "ponderación", constituyéndose entonces el "reparo" —en cuanto breve resumen y aclaración interpretativa— como fase posterior a la ponderación.

Tras un breve desconcierto inicial, el lector recibe, pues, con el "reparo" unas sugerencias para adivinar la solución; de esta forma, toda la estructura parece construida en función de la "razón", "salida" o "desempeño", que representa el elemento terminal, y el más elaborado desde el punto de vista retórico³.

La configuración puramente argumental del esquema que acabamos de describir requiere para la realización formal de éste las figuras de la *elocutio*, encontrándose los dos planos —el de la argumentación y el del ornato— a la vez paralelos y separados a lo largo de la obra: generalmente sólo se hacen esporádicas referencias al "reparo" cuando se examinan las diferentes "agudezas" con vistas a su utilización como adecuados "fundamentos" o "soluciones" del esquema argumental.

² En el *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1737 (cito por la ed. facsímil, Madrid, 1963) no se encuentra la palabra "reparo" con este significado técnico, mientras que sí encontramos las acepciones de "inspección"; "advertencia"; "duda" (lat. *animadversio; observatio; obex, difficultas*). Sin embargo, R. Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Lisboa, MDCCXX, recoge también la acepción especializada, s.v. "reparo": "Reparo do Pregador. A duvida que move a intelligência de algum lugar da sagrada Escritura, ou a Reflexão, que faz sobre algũa circunstância do dia, tempo, lugar, etc. do Sermão".

³ Para el estudio de estos mecanismos a la luz de las teorías de Freud, véase el interesante trabajo de B. Perifián, *Lenguaje agudo entre Gracián y Freud*, en *Studi Ispanici*, 1977, pp. 69-93.

Un ejemplo en el que se mencionan los varios elementos del esquema es el comentario a un soneto de Luis Carrillo y Sotomayor, incluido en el "Discurso XI". ("De las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo"):

El imperioso brazo y dueño airado,
el que Pégaso fue, sufre paciente;
tiembla a la voz medroso y obediente;
sayal le viste el cuello ya humillado.

El pecho anciano, de la edad surcado,
que amenazó desprecio al oro, siente,
humilde ya, que el cáñamo le afrente,
que humilde ya, le afrente el tosco arado.

Cuando ardiente pasaba la carrera,
solo su largo aliento le seguía,
ya el flaco brazo al suelo apenas clava.

¿A qué verdad temió su edad primera?
Llegó, pues, de su ser el postrer día,
que el cano tiempo, en fin, todo lo acaba.

Con enseñanza pondera la contrariedad de tiempos, hace reparo en el infeliz dejo y da una gran moralidad por solución. (A2, p. 287)

Los dos cuartetos y el primer terceto se presentan como ejemplos de "ponderación" de presente y pasado, que se ejemplifica en las gloriosas hazañas del viejo animal. La pregunta retórica del verso 12, es una clara muestra de "reparo", que, como reflexión antitética y más general sobre las anteriores argumentaciones, prepara la "solución" sentenciosa de los últimos dos versos.

La misma estructura se advierte también en otros muchos ejemplos, como es el caso de estos versos de Antonio de Mendoza, citados en el "Discurso VII":

Una disonancia entre el sujeto y su efeto hace agradable armonía, y si la razón que se da es sentenciosa, colma el artificio; fue muy debida al reparo ésta de don Antonio de Mendoza:

Pena que a dormir se atreve,
qué mucho se esté infamando;
y quien dormir puede, amando,
¡qué poco el alma le debe!

¿Duerme? Sin duda querido
está; que de un desdeñado
se hace luego un desvelado,
y de un amado un dormido. (A2, p. 269)

El hecho de que se pueda utilizar el "reparo" con un "fundamento" basado tanto en la "semejanza", como en la "disonancia", es lo que explica que no exista un discurso dedicado exclusivamente a este recurso formal. Sin embargo, en la primera parte de la *Agudeza* –sobre todo en los discursos VI al VIII, XI y XIII al XVI– Gracián muestra un mayor interés por el funcionamiento y la clasificación de la estructura argumental, deteniéndose, por un lado, en la importancia del "fundamento" de verdad y del ingenio de la razón, y, por otro, en las características de los distintos elementos. En el "Discurso VI" ("De la agudeza por ponderación misteriosa") señala, por ejemplo, la diferencia entre el "reparo" y el "misterio":

No se requiere que haya dificultad entre los extremos y menos repugnancia o contradicción; porque ésas son otras especies más artificiosas en este género de agudeza; pero siempre ha de haber algún fundamento en que se haga el reparo y se levante la ponderación...⁴

La importancia atribuida a la "dificultad" del fundamento, es decir, a la dificultad en la comprensión de las relaciones existentes entre los elementos correlativos, explica que se consideren adecuadas para su realización las figuras retóricas que implican contradicción o paradoja. De esta forma Gracián aconseja la utilización del "reparo" con las demás figuras, llevándolas hasta el máximo grado de obscuridad.

Frente a esta gran variedad formal de "fundamentos" y "razones", destaca en los ejemplos citados en la obra la rigidez esquemática del "reparo"; éste último se caracteriza por una interrogación directa (¿por qué?, ¿qué mucho?, ¿cómo?; *quae ratio est?*; *quid mirum?*; etc.) o por el despliegue de oraciones condicionales que indican los elementos principales de la dificultad (mas cómo ... si...; *si ... , qui potis*; etc.). La interrogación, por una parte, puede estar implícita o tan sólo aludida, y en este caso se detecta a través de la argumentación final (pues que; mas; *poscica che*; *quia*), mientras que, por otra, el mecanismo de pregunta/respuesta resulta evidente en los casos en que, para introducir la solución, se usa el verbo "responder" (A2, pp. 270; 274; 276; 303; 307; 464).

El estudio del mecanismo, pues, lleva a Gracián a extraer de la estructura formal sus componentes para utilizarlos luego como herramienta en el análisis de los demás recursos y artificios retóricos. De esta manera, es decir, a través de su fragmentación en categorías aplicables, según las ambiciones de su obra, a todos los géneros literarios, Gracián logra introducir en una perspectiva global el uso de tecnicismos no procedentes de una tradición retórica tradicional.

2. Tras las aportaciones de Battlori, Parker, Dansey Smith y Cerdan⁵, se puede dar por consolidada una tradición de estudios sobre la relación entre la *Agudeza y arte de ingenio* y la oratoria sagrada.

⁴ A2, p. 263. Cfr. A1, p. 1179: "Aunque no se requiere que haga contradicción o repugnancia entre los extremos, que eso pertenece al concepto de reparo, pero sí que haya algún fundamento sobre que fundar el misterio; porque levantarle donde no le hay es un helado desaire, y da en vacío la ponderación." En las dos redacciones de la obra es posible detectar un cambio importante en la manera de considerar este esquema. El *Arte de ingenio* (1642) dedica al tratamiento de los conceptos de "misterio" y de "reparo" dos capítulos (VI y VII), y los distingue claramente aunque los ponga constantemente en relación. La diferencia entre ambos estriba en el grado de dificultad de lo que se pone en discusión, y ello depende de la relación entre los términos del concepto: si ésta es de "extravagancia" se trata de "misterio", si es de "repugnancia" se puede hablar de "reparo". En la *Agudeza* (1648), en cambio, Gracián parece desarrollar el estudio de las relaciones entre los componentes básicos de estas figuras más bien que el tratamiento del esquema formal en su conjunto. De hecho, aquéllas pasan a ser la piedra de toque de su clasificación y de la propia división en capítulos, mientras que de los tecnicismos quedan tan sólo algunos rastros: el "misterio" se convierte así en "ponderación misteriosa", y en lugar del "reparo" encontramos la noción mucho más abstracta de "agudeza de contradicción". El término "reparo" se mantiene sólo para indicar el recurso formal, con escaso relieve semántico.

⁵ M. Battlori, *La barroquización de la ratio studiorum en las obras y la mente de Gracián*, en *Gracián y el barroco*, Roma, 1958, pp. 101-7; *id.*, *La "Agudeza" de Gracián y la retórica jesuítica*, en F. Pierce, C. A. Jones (eds.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, pp. 57-69; A. A. Parker, "Concept" and "conceit". *An aspect of Comparative Literary History*, en *MLR*, 72, 1982, pp. XXI-XXXV; H. Dansey Smith, *Baltasar Gracián's preachers: Sermon-sources in the "Agudeza"*, en *BHS*, 63, 4, 1986, pp. 327-38; F. Cerdan, *Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en la "Agudeza"*, en J. Fradejas Lebrero (ed.), *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, 1988, pp. 175-82.

Sin embargo, la ausencia de datos acerca del "reparo" en los manuales de retórica sagrada anteriores a Gracián, el abundante empleo de este recurso en la época y el hecho de que las primeras referencias al "reparo" en los tratados posteriores son generalmente negativas, pueden interpretarse como señales de la resistencia de la preceptiva oficial a la utilización de este esquema.

Por ejemplo, en la *Censura de Eloquencia* de Pérez de Ledesma –publicada en Zaragoza en el mismo año que se imprime la *Agudeza*– se advierte en el uso de la palabra "reparo" el paso desde su acepción genérica a una connotación más técnica. En algunas ocasiones es usado como sinónimo del "¿por qué?" –recurso éste que representa una evolución envilecida del mismo– y adquiere un matiz negativo⁶.

El "¿por qué?", constituye, de hecho, uno de los puntos polémicos entre las distintas tendencias de la oratoria sagrada del siglo XVII. Se pueden encontrar importantes testimonios de esta controversia en la misma obra de Pérez de Ledesma y también en la de su contrincante, Ambrosio Bondía: ambos coinciden, por una vez, en la necesidad de extirpar el abuso del "¿por qué?" en los sermones⁷. En la utilización indiscriminada de "reparos" se reconoce la causa de la decadencia de la oratoria sagrada, especialmente en lo que se refiere a su armazón lógica, es decir, a la *dispositio*, pues los predicadores de moda reducen el sermón a una yuxtaposición de "¿por qué?" sueltos:

No puede ser orador, ni predicador, el que siempre predicare de una manera; y así los predicadores –que dize Fachín "de centón"– que nunca salen de "¿por qué Moysés, etc.?" "¿por qué Iacob, etc.?", con justísima causa quedan reprobados, porque toda su sabiduría y destreza consiste en decir: "responde mi Niseno, responde el Chrisólogo, etc.", que es la cosa más jabacana, sin industria, y sin arte, sin espíritu, y sin aliento que se ha podido introducir en la Iglesia...⁸

El célebre Antonio Vieira nos brinda otro importante testimonio en contra de este esquema utilizado de manera mecánica. Según él, esta costumbre es responsable de la falta de atención en los oyentes:

A culpa tem a pouca e viciosa Rhetórica dos que, para dizerem alguma cousa, sempre a dificultão primeiro, e depois a resolvem, com que sem pergunta e resposta não ha conceito, nem os ouvintes pelo costume percebem o que se diz.⁹

Las críticas apuntan a la falta de ingenio y de fundamento del "¿por qué", que debilita el recurso y suscita aburrimiento y cansancio en el oyente; para que surta algún efecto, el "¿por qué?" –la

⁶ Cfr., por ejemplo, el cap. VIII, "Responde a una réplica contra lo censurado y en confusas líneas se idea la arquitectura del Sermón", donde censura el empleo de largas narraciones y del "prolixo dudar" de los "reparos" en los sermones (p. 78); en el sucesivo desarrollo de la "réplica" se habla de "historias" y "porqués" (p. 79). Cito por la ed. de G. Ledda, Madrid, 1985.

⁷ *Ibid.*, cap. V, "El modo con que hoy se predica es el mayor contrario de la eloquencia", pp. 67-9 y A. Bondía, *Triunfo de la verdad sobre la censura de la eloquencia*, Madrid, 1649, pp. 122v-124r. Para la polémica entre los dos autores y su colocación histórica en el marco de las disputas de la época, cfr. G. Ledda, "Antiguos y nuevos predicadores": una polemica sull'oratoria sacra del '600, en B. Perinián e F. Guazzelli (eds.), *Simbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, 1989, pp. 311-25 (aprovecho para agradecer a la Prof. Ledda sus generosa colaboración); véase también, para las críticas del P. Céspedes al empleo del "reparo", L. López Santos, *La oratoria sagrada en el seiscientos. Un libro inédito del P. Valentin de Céspedes*, en *RFE*, XXX, 1946, pp. 353-368.

⁸ A. Bondía, *Triunfo*, cit., p. 122v. En estas páginas Bondía se refiere explícitamente a la *dispositio*; antes (p. 121) censura el abuso del "reparo" en las saluciones.

⁹ Citado por R. Cantel, *Les sermons de Vieira*, Paris, 1959, p. 392.

confutación— debe revelar alguna verdad profunda escondida en el texto sagrado y no ser sólo argumento para alargar el sermón o para pasar a otro asunto.

Estos inconvenientes nacen de la función que el "reparo" pasa a desempeñar en la estructura del sermón. Por ser un esquema formal, adecuado para la explicación de textos, resulta el recurso de más fácil aplicación a la hora de amplificar el tema elegido¹⁰. Según nos dice el Padre Pasqual, ya a finales de siglo XVII:

algunos suelen introducir un texto, al modo de la autoridad de un santo Padre, sin levantar sobre él alguna duda [...]. Y si bien se mira, éste es el modo más grave y de mayor autoridad, singularmente cuando, por ser literal el sentido, no necesita de explicación alguna; con todo, atendiendo a que ya esto no suele practicarse, que conviene avivar el apetito, que está muy estragado, y atraer con algún cebo a los oyentes, *tengo por mejor proponerlos por modo de reparo*, levantando alguna duda, porque esto hace más patente la razón, ya porque la atención se capta más, ya porque de esta suerte se pega mucho más al alma, y aún queda más estable en ella...¹¹

Por eso el "reparo" es asimilado también a la "confutación", no en el sentido clásico de una de las partes constituyentes de la oración, sino en el de recurso para trabar los distintos eslabones del sermón. Así lo entienden el mismo Padre Pasqual y Hebrera que, en su *Jardín de la Eloquencia*, habla explícitamente de "confutación" como sinónimo de "reparo". Y es justamente en dicha obra donde al fin encontramos una definición de "reparo":

Es la confutación en el texto lo que los predicadores llaman "reparo": arguyen contra el mismo texto y ellos mismos se satisfacen, dando una razón que haga a su propósito o una exposición de autor clásico.¹²

Este recurso, si no es aplicado con ingenio, se desgasta en la estéril repetición de lugares comunes y "¿por qué?"; en este sentido concluye su argumentación el Padre Pasqual:

El modo de levantar estas dudas ha de ser vario, especioso, no trayendo muchas veces para prueba un mismo texto, aunque la prueba sea diferente; no con pruebas y argumentos algo semejantes, por modo de pregunta, y menos usando de esta palabra *¿por qué?*, que hace el estilo macilento y suele cansar si se repite...¹³

En la *Agudeza*, aunque Gracián subraya a menudo la necesidad del "fundamento" de verdad en el "reparo", no se dan muestras de estas críticas tan rotundas y, por el contrario, son abundantes los ejemplos sacados de la oratoria sagrada en los que aparece el "¿por qué?", como en éste del "ingeniosísimo franciscano" fray Felipe Díez:

¹⁰ Por tema se entiende, de acuerdo con los tratados de la época, la proposición universal sacada del texto sagrado que sirve de pauta al posterior desarrollo del sermón. Cfr. a este propósito la definición de "conchetto predicabile" dividido en "Tema", "Argomento ingegnoso" o "Mezzo termine" ("tirato da qualche passo della Scrittura, che a prima veduta paia difficile, o assurdo, o inetto, o contradicente ad un altro passo"); "Difficoltà e Scioglimento", en E. Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, ed. de A. Buck, Berlin-Zurich, 1969, p. 538.

¹¹ M. A. Pasqual, *El operario instruido y oyente aprovechado*, Madrid, 1698, p. 209 (el subrayado es mío).

¹² J. A. Hebrera y Esmir, *Jardín de la eloquencia*, Zaragoza, 1677, p. 73.

¹³ Pasqual, *El operario*, cit., p. 210. Sin embargo, el mismo tratadista aconseja no usar de estos recursos en las misiones, *ibid.*: "porque interrumpe el ímpetu fervoroso del espíritu, divirtiendo al que comienza a estar movido...".

Carea la iglesia Santa a la triunfante Reina en el día de su Asunción con las dos hermanas, María y Marta. Hizo el reparo: ¿Por qué no con los serafines, en el día de su mayor gloria? ¿Por qué con entrambas? Y da la valiente solución, por una agradable, realizada semejanza... (A2, p. 302)

3. Puede resultar sorprendente que los mismos predicadores que utilizan en sus sermones el "reparo" como esquema argumental, acudan a obras de la literatura profana para seleccionar los ejemplos citados en sus tratados de retórica. Los tratadistas subrayan la importancia de seguir el orden de la estructura argumental, en particular la sucesión "reparo"- "razón"¹⁴; por esto –según nos dice el Padre Pasqual– no se halla "otro ejemplar más a propósito que el de los dísticos, o epigramas, y también las décimas, y cualesquiera géneros de versos en los cuales se suele guardar la agudeza, y más viva razón para lo último"¹⁵.

Para todos el maestro en el arte de escribir epigramas es Marcial y, de hecho, ya los comentadores más antiguos del poeta latino habían intentado clasificar la estructura formal de sus epigramas constatando que parecían compuestos sobre el mismo "molde"¹⁶. Quien llevó a cabo de manera definitiva esta tarea fue Lessing, al establecer la bipartición del epigrama en *Erwartung* y *Aufschluss* (expectativa y explicación), subdivisión que constituye aún hoy el punto de referencia fundamental de todos los estudios sobre la estructura del epigrama de Marcial¹⁷.

Aportaciones recientes ofrecen, sin embargo, otros elementos para valorar la influencia de Marcial, no sólo en la elaboración del esquema argumental en su conjunto, sino también en la de sus componentes. Por lo que se refiere al "reparo", E. Siedschlag, en su esmerado examen de las fuentes del poeta latino, demuestra que Marcial parece haber introducido en la primera parte del epigrama la sucesión "proposición antitética u obscura-pregunta retórica" (del tipo que el estudioso llama *miraris frase*), cosa totalmente desconocida antes de él por los epigramatistas griegos y de uso rarísimo entre los demás poetas latinos¹⁸. Como subraya Siedschlag, el principal resultado de esta innovación parece ser la introducción en el texto de la voz del oyente que confiere mayor dinamismo, verosimilitud y coherencia a la estructura entera. Todos estos elementos parecen reforzar la tesis de cuantos consideran que el interés por la obra de Marcial, inicialmente despertado

¹⁴ Pasqual, *El operario*, cit., p. 203: "Con todo, por cuanto se toma por concepto es una razón o solución viva y aguda que se suele dar a una dificultad o reparo que se ofrece o se propuso, soy del parecer que ésta no se ha de manifestar a los principios de la duda, ni al medio, porque se desvanece luego la curiosidad que suele tener gustosamente entretenido al que la oye fino a lo último."

¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁶ Cfr. K. Barwick, *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, Berlin, 1959, p. 3, recuerda que Lessing cita como sus precursores, puesto que ya habían hablado de bipartición del epigrama, a Scaligero, Vavasseur y Batteux.

¹⁷ M. Citroni, *La teoria lessinghiana dell'epigramma e le interpretazioni moderne di Marziale*, en *Maia*, 21, 1969, pp. 215-43. La teoría de Lessing, según Citroni, se fundamenta en el análisis de los epigramas escamáticos y, por lo tanto, no se puede generalizar a todo el *corpus*. El estudioso italiano subraya que la teoría de Lessing, según la cual la primera parte del epigrama está supeditada a la segunda, constituye una novedad muy importante frente a la interpretación barroca del epigrama. Frente a ésta, que se caracterizaba por una continua y exasperada búsqueda de la *pointe* final, en la teoría de Lessing cobran importancia todos los elementos de la estructura. Cfr. *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten*, en G. E. Lessings *sämmtliche Schriften hrsg. von K. Lachmann*, VIII, Berlin, 1839, pp. 425-528.

¹⁸ E. Siedschlag, *Zur Form von Martials Epigrammen*, Berlin, 1977. Para el estudio de las interrogaciones, cfr. pp. 19-29.

por la estructura bipartida de sus epigramas, llevó a los jesuitas a profundizar en el estudio de los mecanismos retóricos y a reflexionar sobre su aplicación a la oratoria sagrada¹⁹.

No es éste el lugar adecuado para examinar la influencia de Marcial en la literatura del Siglo de Oro; pero quizá merezca la pena señalar que, paradójicamente, entre los escritores españoles siempre dispuestos a reconocer en las "sales" del poeta de BÍlbilis una de las características atemporales de la poesía nacional, no hay quien se haya detenido mucho en la estructura formal de sus epigramas que, por otra parte, eran objeto de análisis de algunos escritores de otras naciones²⁰. Los comentaristas y traductores de Marcial, incluso los que muestran familiaridad con las cuestiones retóricas, como por ejemplo, Jiménez Patón, pasan por alto este aspecto y se limitan a aclarar pasajes oscuros del texto y a proporcionar notas interpretativas de indudable erudición²¹. Tratadistas como Jáuregui y Cascales remiten a Marcial como ejemplo de obscuridad o de obscenidad; el Pinciano y Rengifo, hablando del epigrama, subrayan sus características de brevedad y agudeza, pero ninguno parece haber intentado un análisis formal de su armazón argumental²².

A la espera de futuras investigaciones, quizás podamos obtener una valoración más objetiva de las relaciones entre la teoría del epigrama y la importancia del esquema argumental (y consecuentemente del "reparo") en Gracián, si tenemos en cuenta que –como en Lessing y en los demás estudiosos del asunto– su análisis parece haberse limitado esencialmente a los epigramas del género burlesco en los que tal esquema es más evidente²³. Por eso mismo habrá también que reconsiderar el extraordinario interés de Gracián por Marcial, en el que el deseo de brindar un obsequio a su mecenas Lastanosa, según la interpretación de Coster, parece el hecho menos relevante²⁴.

¹⁹ Cfr. A. A. Parker, "Concept" and "conceit", cit., pp. XXIII-V evoca sobre todo la figura de Casimir Sarbiewsky, jesuita polaco, autor de epigramas latinos a lo divino, quien tuvo mucho éxito en la Roma de las primeras décadas del siglo XVII, y cuya obra teórica *De acuto et arguto sive Seneca et Martialis*, compuesta en 1598, fue incluida y refundida en otras obras de jesuitas (cfr. C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, 1896; cito por la reed. Louvain, 1960, VII, pp. 627-44) y más tarde publicada en los *Præcepta poetica*, ed. S. Skimina, Wrocław-Krakow, 1958.

²⁰ Cfr. nota 16.

²¹ Jiménez Patón publicó en pliegos sueltos sus "declaraciones magistrales", cada una sobre un distinto epigrama de Marcial y con dedicatorias a importantes eruditos de la época como F. Chacón, L. de la Cerda y Juan de Salinas (que, como se sabe, fue el autor de las traducciones de Marcial en la *Agudeza*).

²² Cfr. J. de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*, en A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, 1978, pp. 188-9; F. Cascales habla de la posibilidad de "marcializar con menos lascivia" en la dedicatoria de sus *Cartas filológicas*, Murcia, 1634. En cambio es más interesante para nuestro discurso lo que dice A. López Pinciano sobre el epigrama: "Hay epigramas, que, como la lírica pastoral, son extravagantes, porque muchas veces son del modo enarrativo y no pocas del activo, adonde pregunta una persona y otra responde, y también los deve haber del común, aunque yo no me acuerdo." (*Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, 1973, pp. 286-7). Cfr. también sobre la influencia de Marcial en el Siglo de Oro A. A. Giuliani, *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia, 1930, pp. 45-67.

²³ Cfr. Mart. V, 74 "Quid mirum?" (A2, p. 265); Mart. V, 43 "Quae ratio est?" (A2, p. 274); Mart. IV, 44 (A2, p. 331); Mart. I, 10 "Aeone pulcra est? Quid ergo?" (A2, p. 358); Mart. IV, 18 "Quid?" (A2, p. 380). Citroni, *Marziale...*, cit., recuerda la selección de este reducido corpus hecha por Lessing y también por J. Kruuse, *L'originalité artistique de Martial (son style, sa composition, sa technique)*, en *Classica et Medievalia*, 4, 1941, pp. 248-300. Para la identificación de los epigramas de Marcial en la obra de Gracián, cfr. S. Parga y Poudal, *Marcial en la preceptiva de Baltasar Gracián*, en *RBAM*, 34, 1930, pp. 219-47. Señalo, para la relación estructural entre un epigrama de Marcial y el soneto de Góngora "Cosas, Celalba mía, he visto extrañas", el estudio de V. Picón García, *Originalidad poética y artificios manieristas en Marcial III*, 65, en *Estudios clásicos*, 24, 1980, n° 85, pp. 101-25.

²⁴ A. Coster, *Baltasar Gracián, 1601-1658*, en *RH*, 1913, XXIX, pp. 622-3. Gracián habría recogido en su obra las traducciones de los epigramas de Marcial hechas por el canónigo Salinas, protegido por

4. Una de las facetas más conocidas de la *Agudeza* es la utilización de ejemplos literarios de su época; aquí nos limitaremos tan sólo a considerar los que Gracián comenta empleando el vocablo "reparo", en su mayoría –no por casualidad– sonetos de clara ascendencia epigramática²⁵, que presentan casi siempre señales de interrogación explícitas o implícitas; la selección de los autores es bastante amplia y el número de poetas mencionados a este propósito no es inferior al de los predicadores²⁶. Por lo que atañe a los ejemplos sobre el "reparo" se pueden avanzar dos consideraciones generales:

A) muchos son de tema religioso, y en ellos se da la estructura canónica (con una interrogativa directa)²⁷;

B) en la consideración de la literatura profana, Gracián tiende a medir y señalar las diferencias respecto al esquema consabido y, a veces, como veremos, no parece apreciar mucho las variaciones.

Lope de Vega representa un caso emblemático del punto A. Mientras las citas sacadas de sus obras profanas ilustran una tipología compleja en la que la estructura argumental no es tan evidente, Gracián reproduce en la *Agudeza* cinco sonetos de tema religioso que parecen modélicos, como es el caso del siguiente:

Suspenseo está Absalón entre las ramas,
que entretejen sus hojas y cabellos;
que los que tiene la soberbia en ellos
jamás expiran en bordadas camas.

Cubre de nieve las hermosas llamas
al eclipsar de aquellos ojos bellos,
que así quebrantan los altivos cuellos,
las ambiciones de mejores famas:

¿Qué es de la tierra, que usurpar quisiste?
Pues apenas la tocas de liviano,
bello Absalón, famoso ejemplo al suelo.

Lastanosa, con el intento de agradar al mecenas. Sobre las relaciones Salinas-Gracián cfr. también *id.*, *ibidem*, pp. 418-20; pp. 720-7.

²⁵ En el siglo XVII, como se sabe, se identifica generalmente el soneto con el antiguo epigrama. Cfr. ahora también los datos sacados de obras francesas e italianas, en F. Graziani, *Le conceito dans le sonnet*, en Y. Bellenger (ed.), *Le sonnet à la Renaissance*, Paris, 1988, pp. 103-9.

²⁶ Cfr. los ejemplos del primer grupo incluidos en A2: J. Falcó, p. 383 y p. 495; Rufo, pp. 286, 311, 332; B. Leonardo de Argensola, pp. 269, 303; L. Carrillo, pp. 274, 287; Guarini, pp. 276, 392; Salinas, p. 391; A. de Mendoza, p. 269; A. Salas Barbadillo, p. 269; Quevedo, p. 449; Paravicino, p. 266; a los que hay que añadir otras citas de poesía sin mención de los autores: pp. 273, 275-6, 351. Para los ejemplos sacados de la oratoria sagrada cfr.: F. de Salazar, p. 270; J. M. de la Encarnación, p. 288; F. Remondus, p. 294; F. de Mendoza, p. 295; F. Díez, p. 302; Padre Gracián, p. 332; y los numerosos ejemplos "anónimos": pp. 269, 270, 307, 323, 339. Por último hay que recordar la cita de Mateo, p. 266 y los clásicos Clemente Alejandrino, p. 263 y San Agustín, p. 259.

²⁷ En comparación con el primitivo *Arte*, en la *Agudeza*, como ya ha subrayado la crítica, Gracián aumenta de manera considerable el número de los ejemplos y las informaciones acerca de los autores; cfr. A. Navarro González, *Las dos redacciones de la "Agudeza y arte de ingenio"*, en *Cuadernos de Literatura*, IV, 1948, pp. 201-214.

esperanza, ambición, cabellos diste
al viento, al Cielo, a la ocasión, tan vano,
que te quedaste entre la tierra y Cielo.²⁸

Aquí también, como en los otros ejemplos que vimos, después de la pregunta retórica (v. 9), tenemos la ponderación de circunstancias (introducida por el "pues" del v. 10) que prepara la solución moral (basándose en los tópicos de la ambición y de la esperanza).

En la interpretación de los pasajes y sonetos de Luis de Góngora se puede notar claramente lo que hemos anticipado en el punto B. Sólo el soneto "Pender de un leño, traspasado el pecho" presenta la estructura canónica del "reparo", y la presenta —dato elocuente— porque Gracián lo reproduce en la versión corregida a raíz de la denuncia del Padre Pineda²⁹. Éste censuró en el soneto original el parangón entre el nacimiento y la muerte de Jesús, por considerarlos episodios incomparables, dada la incalculable trascendencia de la pasión de Cristo para la doctrina católica. He aquí el soneto original³⁰:

Pender de un leño, traspasado el pecho,
y de espinas clavadas ambas sienas;
dar tus mortales penas en rehenes
de nuestra gloria, bien fue heroico hecho:

Pero más fue nacer en tanto estrecho
donde para mostrar en nuestros bienes,
a donde bajas, y de donde vienes,
no quiere un portalillo tener techo.

No fue esta más hazaña ¡oh, gran Dios mío!,
del tiempo, por haber la helada ofensa
vencido en tierna edad, con pecho fuerte:

(que más fue sudar sangre, que haber frío)
sino porque hay distancia más inmensa
de Dios a hombre, que de hombre a muerte.

En la versión censurada se substituye la comparación contestada con una interrogación; es decir, se suprimen los dos "más" de los vv. 5 y 9 con un "reparo". De esta forma Gracián logra adecuar el soneto a un esquema argumental previo, pues adelanta la solución —así queda clara la posición doctrinal. Transcribo el soneto, ahora según Gracián, subrayando las variantes:

Pender de un leño, traspasado el pecho,
y de espinas clavadas ambas sienas;
dar tus mortales penas en rehenes
de nuestra gloria, bien fue heroico hecho.

²⁸ Cfr. A2, p. 263. Los demás sonetos, "Antonio, si los peces sumergidos", en A2, p. 271 y "Que bien se echa de vez, divino Diego", en A2, p. 272: los dos con una interrogación en el segundo cuarteto. Para "¡Cómo es posible que de bueno den", que presenta interrogación en el primer cuarteto y respuesta en el segundo, cfr. A2, p. 360. Para otros ejemplos, sin interrogación pero respectivamente con "porque", "imperativo ... pues que" y "por eso ... para que", señales todos de la forma implícita, ver: A2, pp. 306, 332 y 352.

²⁹ El texto de la censura está reproducido en D. Alonso, *Prólogo a "Las obras en verso del Homero Español"*, Madrid, 1963 (ahora en *Obras completas*, VII, p. 477 y p. 482). Hay que recordar también, a este propósito, el soneto "Si ociosa no asistió naturaleza", censurado por Pineda y citado por Gracián como ejemplo de "misterio".

³⁰ Cito por la ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, 1985, n° 154, p. 447.

¿Pero *qué* fue nacer en tanto estrecho
 donde para mostrar en nuestros bienes,
 a donde bajas, y de donde vienes,
 no quiere un portalillo tener techo?

No fue esta *gran* hazaña ¡oh, gran Dios mío!,
 del tiempo, por haber la helada ofensa
 vencido en tierna edad, con pecho fuerte:

(que más fue sudar sangre, que haber frío)
 sino porque hay distancia más inmensa
 de Dios a hombre, que de hombre a muerte. (A2, p. 303) ³¹

Estas dos modificaciones, hechas en nombre de una argumentación moralizante, son suficientes para desvirtuar completamente la compacta estructura del texto gongorino y su mensaje fundamentalmente estético; es decir, la *pointe* final que no se explica sin la *gradatio* de las cuatro reiteradas comparaciones.

Las demás citas gongorinas son ejemplos de modificaciones del esquema implícito del "reparo" y se deben sobre todo a la presencia en ellas de otras figuras retóricas, como la "corrección" (A2, p. 267) y la "hipérbole" (A2, p. 288), o al hecho de que ilustran una "razón" sin "reparo" preliminar (A2, p. 276)³². El caso del soneto "Oh claro honor del líquido elemento" muestra claramente la reacción de Gracián frente a las variaciones gongorinas:

De la que era contingencia y se podía observar para reparo, dándole salida por exageración, hizo don Luis de Góngora afectación fingida con sutileza, y dio la razón por encarecimiento; cantó a un arrebatado arroyo:

¡Oh claro honor del líquido elemento,
 dulce arroyuelo de corriente plata,
 cuya agua entre la yerba se dilata,
 con regalado son, con paso lento!

Pues la por quien helar y arder me siento
 (mientras en ti se mira), Amor retrata
 de su rostro la nieve y la escarlata,
 en tu tranquilo y blando movimiento,

vete como te vas; no dejes floja
 la undosa rienda al cristalino freno,
 con que gobiernas tu veloz corriente;

que no es bien que confusamente acoja
 tanta belleza en su profundo seno
 el gran señor del húmido tridente. (A2, p. 336)

Gracián parece lamentar que Góngora, en lugar de concluir el soneto aprovechando los elementos precedentemente diseminados en el texto y sin eludir la estructura argumental, acuda a la ficción transformando el "dulce arroyuelo" del v. 2 en un potencial "arrebatado arroyo". De hecho, el cambio abrupto en los tercetos de la representación del río rompe con el desarrollo que Gracián

³¹ Gracián debe de tomar las variantes de la ed. de Hoces, Madrid, 1633.

³² Para la lectura de Góngora en la *Agudeza*, cfr. G. Poggi, *Góngora, Gracián e l'albero del mistero*, en *Studi Ispanici*, 1986, pp. 83-122, que subraya más la connotación moral que el aspecto formal del concepto de "reparo" en la crítica de Gracián a este soneto.

podía considerar como implícitamente adecuado para una argumentación de tipo moral. Góngora, en cambio, había pensado hacer hincapié justo en lo que Gracián llama despectivamente "afectación fingida con sutileza"; o sea, la imagen clásica del río como auriga³³.

5. En este recorrido, entre la tradición clásica de Marcial y la práctica contemporánea de los predicadores, hemos dado constantemente con la presencia de esquemas retórico-argumentales: éstos, evidentemente, y a pesar de su erosión semántica, siguen siendo garantía de verosimilitud y coherencia, características indispensables en todo tipo de discurso para la estética jesuítica de Gracián³⁴. Paradojas, expresiones obscuras, afirmaciones en olor de herejía, chistes poco respetuosos de la moral corriente sólo se conciben dentro de una estructura que los neutralice. Éste es el precio que paga la literatura áurea –en el paso de Marcial a los poetas del Siglo de Oro– por explorar las fronteras lingüísticas y conceptuales.

Por otro lado, esta familiaridad con un "molde" en el que se integra y se exhibe una objeción racional, anulando la posibilidad de una crítica verdadera, convierte al "reparo" en un instrumento didáctico ideal, y al diálogo con el oyente, pues, en un ritual mimético de asentimiento³⁵.

*

NIDER, Valentina, "Reparo" y "reparar": apuntes sobre el léxico de la "Agudeza y arte de ingenio". En *Críticón* (Toulouse), 53, 1991, pp. 97-108.

Resumen. El "reparo", tecnicismo retórico utilizado por los predicadores del siglo XVII, tiene puntos de contacto con la tradición epigramática latina, de Marcial en particular. Gracián, en la *Agudeza y arte de ingenio*, convierte el "reparo" en categoría válida para la crítica y la interpretación de todos los tipos de obras literarias.

Résumé. Le "reparo", figure rhétorique utilisée par les prédicateurs du XVII^e siècle, n'est pas sans rapport avec la tradition latine de l'épigramme, et avec Martial en particulier. Gracián, dans son *Agudeza y arte de ingenio*, élève le "reparo" au rang de catégorie utilisable par la critique pour l'interprétation de tous les genres d'œuvres littéraires.

Summary. The "reparo", a rhetorical tecnicism used by seventeenth century's preachers, has his classical roots in latin epigrama, Marcial in particular. Gracián, in the *Agudeza y arte de ingenio*, turns the "reparo" into a category valid for literary reading and criticism.

Palabras clave. Gracián. Marcial. Retórica. Oratoria sagrada.

³³ Una "razón" del tipo indicado por Gracián puede ser la de la fuente italiana "O puro, o dolce, o fiumicel d'argento" de B. Tasso (señalada ya por D. García Salcedo Coronel, *Segundo tomo de las obras de Don Luis de Góngora*, Madrid, 1644, pp. 380-1). En este soneto, el río/espejo se detiene, resaltando así por "exageración" la belleza de la mujer; cfr. vv. 12-14 del soneto en B. Tasso, *Rime*, Libro quinto, Ferrara, 1560:

Ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto
condensa i liquor tuoi caldi, et ardenti,
per non portar tanta ricchezza al mare

³⁴ Cfr. también B. Pelegrín, *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, 1985, pp. 146-80.

³⁵ En este aspecto no estoy de acuerdo con la interpretación de Siedschlag, *Zur Form...*, cit., pp. 28-9, que considera la introducción de la pregunta retórica en la estructura argumental como un indicio de "obra abierta" al lector y de predisposición al debate intelectual.