

MÍMESIS, ÉCFRASIS Y METÁFORA EN LA RETÓRICA DE EMANUELE TESAURO

MÍMESIS, ECPHRASIS AND METAPHOR IN THE RHETORIC OF EMANUELE
TESAURO
MÍMESE, ECHFRASE E METÁFORA NA RETÓRICA DE EMANUELE TESAURO

Lucas Pérez  *

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

El cuerpo de este trabajo se propone la tarea, en primera instancia, de traer a la superficie del escenario filosófico la retórica de Emanuele Tesauro en su obra prima *Il Cannocchiale aristotelico*, esencialmente su "teoría de la metáfora"; para dar cuenta de un pensamiento del que escasos comentarios hay en habla hispana. Por otro lado, se emprende la labor de ampliar una de las cuestiones que se ven propiamente en el capítulo XIV "Delle Argutezze Verbalí" del *Cannocchiale* acerca de la *mimesis* y la metáfora, y de una posible explicación efrástica sobre esta cuestión. Para ello estaremos atendiendo, principalmente, la obra de Tesauro y Aristóteles, y específicamente de este último, la *Poética* y la *Retórica*.

Palabras clave: Aristóteles, Tesauro, metáfora, *mimesis*, écfrasis, figura, ingenio.

Abstract

The body of this work sets out the task, in the first instance, of bringing to the surface of the philosophical stage the rhetoric of Emanuele Tesauro in his prime work *Il Cannocchiale aristotelico*, essentially his "theory of metaphor", to account for a thought of which there are few comments in Spanish. On the other hand, work is undertaken to expand one of the questions that are properly seen in Chapter XIV "Delle Argutezze Verbalí" of the *Cannocchiale*, about *mimesis* and metaphor, and a possible ephrastic explanation on this issue. For this we will be attending, mainly, the work of Tesauro and Aristotle, and specifically of the latter, *Poetic* and *Rhetoric*.

Keywords: Aristotle, Tesauro, metaphor, *mimesis*, ecphrasis, figure, wit.

Resumo

O corpo deste trabalho propõe a tarefa, em primeira instância, de trazer à tona da cena filosófica a retórica de Emanuele Tesauro em sua obra prima *Il Cannocchiale aristotelico*, essencialmente sua "teoria da metáfora"; para dar conta de um pensamento sobre o qual há poucos comentários em espanhol. Por outro lado, empreende-se o trabalho de ampliação de uma das questões que são propriamente vistas no capítulo XIV "Delle Argutezze Verbalí" do *Cannocchiale* sobre *mimesis* e metáfora, e uma possível explicação efrástica sobre esta questão. Para isso estaremos atendendo, principalmente, a obra de Tesauro e Aristóteles, e especificamente deste último, *Poética* e *Retórica*.

Palavras chave: Aristóteles, Tesauro, metáfora, *mimesis*, écfrasis, figura, engenho.

DOI: 10.5281/zenodo.6910520

*Contacto: luc_picasso@hotmail.com Lucas Agustín Pérez Picasso, Universidad de Buenos Aires. Finalizado los estudios (aun no egresado) de la carrera Licenciatura en Filosofía (UBA - FFyL), docente en Filosofía, diplomado en "Filosofía y Psicoanálisis" por la Universidad de Ciencias empresariales y sociales (UCES) y titulado en "Introduction to philosophy" por la Universidad de Edimburgo. Especializado en "Filosofía de la historia"; y "Tropología", perteneciente al grupo de investigación "Metahistorias" (UBA) a cargo de los Drs. Nicolas Lavagnino y Verónica Tozzi.

1. INTRODUCCIÓN: EL CATALEJO DE TESAURO, UNA BREVE EXPOSICIÓN DE SUS CONCEPTOS

El catalejo, aquel instrumento astronómico que tiene el poder de aumentar lo que lejos se ve y, en la inmersión del ojo en su lente, también nos aleja de aquello que está cercano, opera, de modo similar a la metáfora aristotélica, tomando una imagen y “transfiriéndola” desde un entorno lejano hacia uno cercano sin reducir su significado. A su vez, el nombre del tratado retórico de Tesauro¹ tiene la ambigüedad de aparejar dos cosas que, a los efectos de la astronomía del siglo XVII, la aparición de una conlleva la desaparición de la otra. Es decir, aquel sentido íntimo que tenía la cosmológica aristotélica para las ciencias “desaparece” con la creación del catalejo. Tesauro –conocedor de estos avances científicos- ya, desde el sentido del título de su obra, nos insta a pensar que por más que ciertos senderos de la filosofía peripatética se han ido desvaneciendo, tanto la *Retórica* como la *Poética* aristotélica y sus conceptos, siguen estando tan vigentes como las novedades que imprime su época.

El *Catalejo aristotélico* cuyo nombre completo es *El catalejo aristotélico, o sea la Idea de la aguda e ingeniosa elocución que sirve a toda arte oratoria, lapidaria y simbólica, examinada con los principios del divino Aristóteles* es -como lo dice parte de su título- entre otras cosas, un tratado sobre el “ingenio” [*Argutia*].

Gran parte del *Catalejo* está destinada a lo que en lo común o en lo cotidiano se conoce por “ingenio”, es decir y a grandes rasgos, el “humor”. Tesauro comenta, sobre la elocución humorística, que tiene la misma *fuerza* que cualquier argumento provisto de ingenio como, por ejemplo, un argumento filosófico. Esta “fuerza”, o bien, el impacto intelectual que abarca toda discursividad, como también, su ampliación y aplicación para el conocimiento, cobra relevancia a razón de que Tesauro entiende a todo discurrir humano desde sus propiedades “formales”; o bien, como dicen Molina Cantó y Chiumiatto: “Las causas formales serán las que hacen posible la esencia del objeto que es teorizado o representado, entendidas aquellas en términos amplios como figuración de una estructura, más allá del contenido específico de cada objeto” (Molina Cantó y Chiumiatto 31). Para nuestro autor en toda “forma del discurso ingenioso” lo que predominará es lo que él llama y, en general, para todas las “corrientes retóricas conceptistas europeas” de la época, como “Agudeza” [*Argutezza*] e “Ingenio”².

Estos dos conceptos son aquellos que pueden rastrearse a lo largo de todo el *Catalejo*. Molina Cantó y Chiumiatto en su traducción del Capítulo I del *Catalejo*, señalan y recogen dos breves pasajes que hacen a la definición de la *Agudeza* y el *Ingenio* en Tesauro. Sobre la *Agudeza* Tesauro entiende: “gran madre de todo ingenioso concepto, clarísima luz de la oratoria y la elocución poética, aliento vital de las páginas muertas, gustosísimo condimento de la conversación civil, último esfuerzo del intelecto, vestigio de la divinidad en el ánimo humano” (*Ibid.* 28). Con respecto al *Ingenio*, es descrito simplemente como: “una maravillosa fuerza del intelecto” (*Ibid.*). Siendo más específicos sobre estas definiciones y a los efectos del humor que hemos mencionado sobre el

¹Emanuele Tesauro (1592–1675), profesor de retórica, tratadista y poeta nacido en Turin, Italia. Desempeño sus estudios en retórica y filosofía en la Academia de Brera en donde conoce la filosofía aristotélica y luego será maestro. Predicador nato, comienza su carrera como predicador en el Colegio Jesuita de la Cremona.

En su juventud encontramos una prolífica producción de “tragedias” motivado por sus estudios de Sófocles, Eurípides y Seneca. *Mas de adulto* encontramos estudios en teología y moral, en este periodo hallamos panegíricos sacros como: *I mostri*, *La magnificenza*, etc.

En 1625 comenzará con sus primeras anotaciones para *Il Cannocchiale aristotélico*, tratado que lo acompañará por el resto de su vida. En él se propone compilar todos sus conocimientos en retórica y filosofía que acumuló a lo largo de toda su vida, generando unos de los primeros tratados concerniente a las corrientes retóricas conceptistas, mejor conocidas como “retóricas de la agudeza”. Sin embargo, no es hasta cuando Tesauro cumple sesenta y dos años que aparece la primera edición del *Cannocchiale* en Torino en el año 1654, del cual se conocen dos ediciones más, la de Venecia en 1663 y la última de ellas en 1670, cinco años antes de su muerte. El *Cannocchiale* es considerado como una de las obras más grandes de la retórica conceptista, y consignéndose, propiamente, como una de las más pletóricas de su época.

²“Dos (son los) conceptos esenciales, tratados a lo largo de toda la obra de Tesauro: la agudeza y el ingenio. Ambas nociones son planteadas como facultades que simulan una metáfora óptica del entendimiento, de modo que es este esquema racional lo que motiva la persistencia de nuestro autor en derivar, a partir de la estructura retórico-poética de Aristóteles, las directrices para comprender cualquier producción simbólica humana”. (Molina Cantó y Chiumiatto 28)

Ingenio, por ejemplo, un epigrama, en un primer sentido Tesauro comprende que la elocución humorística surge del descubrimiento de aquello que le da a la “comicidad su humor”; esto es, un cambio metafórico repentino e inesperado que, en el caso del epigrama, no se produce hasta el final, o bien, en su comprensión final.

Como vemos, ambos conceptos -el Ingenio y la Agudeza- no pueden desprenderse de entre sí, dado que uno se deriva del otro y en su correlato, también, se encuentra la concepción metafórica de Tesauro. Del Ingenio *surge* la Agudeza, en tanto que el Ingenio humano es “el reflejo de la Agudeza de la naturaleza y de Dios” (*Ibid.*). Por otro lado, en tanto la Agudeza es aquello de donde todas las Artes surgen, las Artes serán diferentes puntos de vista de la misma Agudeza. Ambas nociones son las que luego motivaran la persistencia de nuestro autor a lo largo de su monumental obra en derivar, a partir de la estructura retórico-poética de Aristóteles, las directrices para comprender toda “producción simbólica humana”.

Ahora bien, más allá de las nociones que aparecen en el título de la obra, a decir, las tres formas del arte –oratoria, lapidaria, y simbólica-, en este texto lo que trataremos propiamente son las artes simbólicas; puesto que es en la noción de símbolo en Tesauro y su interpretación de las artes simbólicas en general donde encontramos las propuestas más susceptiblemente filosóficas en lo que respecta al tratado, como también, es aquella que se aproxima más a la concepción metafórica que pretendemos analizar. Tesauro nos dice que un símbolo es: “una metáfora que significa un concepto por medio de una figura aparente” (*Ibid.* 31). Esto se comunica con la concepción aristotélica de la metáfora y la noción de epífora, la cual consiste en “dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia [*epiphora*] puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía” (Aristóteles *Poét.* 1457b), cuya codificación se encuentra bajo el ala de la *mimesis*, dado que: “una excelente metáfora implica una percepción intuitiva de lo semejante y lo desemejante” (Aristóteles *Poét.* 1549a). Es decir, la metáfora comparte el mismo principio que la *mimesis*, en suma, la posibilidad de *percibir parecidos*. Y, podríamos decir que, en términos de *Física*, la alteración [*alloiosis*] ornamental de la metáfora y la semejanza [*homoiosis*] de la *mimesis* aristotélica, se presentan en su condición para “percibir parecidos”. A su vez, tanto en la *mimesis* como en la metáfora, hay una íntima relación con la concepción de verdad [*aletheia*] aristotélica, ya que en la metáfora hay una recuperación de verdad al igual que en la similitud revelada en su movimiento traslativo de “nombres” y, en el caso particular de Tesauro, de todas las “figuras” del intelecto.

Esta relación no tan evidente o desarrollada por Aristóteles y el carácter fragmentario de su *Poética*, puede verse apreciada, en mayor medida, en la influencia que tuvo la *mimesis* aristotélica sobre la “teoría del símbolo” de Tesauro y, específicamente, en el capítulo XIV “De la agudeza verbal” del *Catalejo*. Por ello, antes de embarcarnos específicamente en el texto de Tesauro, es preciso observar los diversos desarrollos y mutaciones del concepto de *mimesis* para comprender la intención tesauroiana. A su vez, este texto tiene un doble sentido, no solo presentar una hipótesis de lectura de los conceptos de metáfora y *mimesis* a la luz de las teorías de Tesauro y Aristóteles, sino también traer a la superficie del escenario filosófico una obra magna, escrita a lo largo de toda una vida, como lo es el *Catalejo*, para comprender algo más de ella, y que -en su caso- cuyos contenidos encuentran escasos comentarios en habla hispana.

2. TRANSFORMACIONES DEL CONCEPTO DE *mimesis* DESDE LA ANTIGÜEDAD GRIEGA HASTA LA RETÓRICA ITALIANA DE TESAURO

En este apartado que funciona a modo de síntesis acotada de las diversas modulaciones históricas del concepto de *mimesis*, se revisará algunas de las principales transformaciones y recepciones que adquirió el concepto desde sus orígenes hasta la retórica de Emmanuel Tesauro, principalmente, aquellas que hicieron al concepto de *mimesis* aristotélico hasta la actualidad del autor. Se lleva a cabo esta tarea para evidenciar, aunque en su título y en los pasajes comentados sea explícito, el influjo del estagirita en la retórica del *Catalejo*. A su vez, se estarán tomando en consideración

algunas de las lecturas contemporáneas para explorar susodichos tratamientos, ampliar nuestra exploración y evidenciar la plurivocidad de interpretaciones del concepto.

i. La *mimesis* en Platón y Aristóteles: exploración del origen del concepto

Este segmento está dedicado a explorar sucintamente los orígenes del concepto de *mimesis* y, tomando las teorías de Platón y Aristóteles como los dos grandes pilares que han surcado históricamente las diversas recepciones y articulaciones del concepto, servirá para apoyar posteriormente (apartado 1.2) nuestra línea argumental de que las derivaciones conceptuales y los tratamientos poético-artísticos parten, simplícidamente, de estos dos *corpus* filosóficos clásicos.

La *mimesis* desde sus primeras reflexiones ha tenido un sentido práctico o, más propiamente, su significado ha estado ligado íntimamente a las artes. Los matices que fue tomando este concepto a lo largo de la antigüedad griega pueden ser descritos a través de un movimiento de mutación conceptual que va, desde “la inmanencia de la mímica” hacia “lo extrínseco de lo producido”; o bien, desde un “sentido interno expresivo” hacia uno “externo representativo”. Erich Auerbach, en su tratado *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, nos dice sobre este momento anclado a sus descripciones del “poema épico”, que surge y es presentado como un “deseo de modelación sensible de los fenómenos”. Es decir, “Las descripciones de hombres y cosas, quietos o en movimiento dentro de un espacio perceptible, uniformemente destacados, son claras, lucidas y no menos claros y perfectamente expresados, aun en los momentos de emoción, aparecen sentimientos e Ideas” (Auerbach 9)

Desde la expresión ritual, en lo que refiere a los “cultos dionisiacos” y a las “festividades olímpicas” de la época griega post-homérica, la *mimesis* presentaba su significado en la *expresión*, y como expresión, tenía su referencia artística en la danza, la música y la mímica, mas no, en las “artes visuales”; ya que, de lo que se trataba, no era de “representar” sino de “expresar”, a modo de culto, acontecimientos y proezas significativas cultural y religiosamente. Un ejemplo de ello son los *Epinicios* de Píndaro. No es hasta el siglo V a.C. en las reflexiones filosóficas de Demócrito, Platón, y por supuesto, Aristóteles, que el concepto de *mimesis* es pensado como reproducción de *lo externo o lo sensible*. Para Demócrito como para Platón, la *mimesis* daba cuenta de una reproducción o imitación “leal” de la naturaleza, sin embargo, con sus diferencias. En Demócrito nos encontramos con una intención “procedimental” en la imitación, es decir, en la correspondencia de la técnica humana y los procedimientos naturales: “cuando tejemos imitamos a la araña”³. Posteriormente en Platón, la *mimesis* es utilizada en un sentido “amplio” para referirse a las artes visuales como las no visuales, es utilizado en ocasiones para referirse, por ejemplo, en *Las Leyes* específicamente a la música,⁴ como también, en *La República* a la Poesía.⁵ En ambos autores lo producido del acto de imitar es propiamente una “copia”, una imagen fequardante de la naturaleza o un duplicado producido por la técnica. Sin embargo, en lo que difieren ambos es técnicamente en la *metafísica* que sustenta dichas teorías. Según Plutarco, en Demócrito nos encontramos con una *teoría mimética* que se enlaza con su teoría de la naturaleza. Esta explica la técnica humana como discípula de la mentora naturaleza [*physis*], es decir, la creación [*poiésis*] tiene como creadora [*poietés*] a la misma y única naturaleza. En cambio –muy sucintamente– en Platón, ya con una metafísica madura y desarrollada en lo que académicamente se llama *teoría de las formas o ideas* encontramos un concepto de *mimesis* que se dirige a lo sensible representándolo como “aparencia” [*phenómena*]. En *El Sofista* es llamada como “técnica

³“En las cosas más importantes, somos discípulos de los animales: de la araña, en el tejido y la costura; de la golondrina, en la edificación; de las aves canoras -el cisne y el ruiseñor-, en el canto” (Plutarco 20.974A).

⁴“¿Y qué pues?, ¿damos fe a nuestras afirmaciones anteriores cuando decíamos que los ritmos y la música en general son imitaciones de maneras de ser de hombres buenos y malos, o qué? – En absoluto podríamos creer algo diferente” (Platón *Leyes* 798 b)

⁵“Acaso diremos que también el pintor es arte sano y productor de una cama? - De ninguna manera. - Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama? -A mí me parece que la manera más razonable de designarlo es ‘imitador’ de aquello de lo cual los otros son artesa nos - Sea; ¿llamas consiguientemente ‘imitador’ al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza? - De acuerdo. -Entonces también el poeta trágico, si es imitador, será el tercero contando a partir del rey ‘ y de la verdad por naturaleza. y lo mismo con todos los demás imitadores – Así parece” (Platón *Rep.* 597 d/e)

simulativa” [*tékhnē phantasíké*]⁶, como también, en los citadísimos pasajes del “Libro X” de *La República*, se explicita un rechazo de que el arte imite lo que es “real”, ya que sus productos son “copias de otras copias” y que, aquel que imita es el que “produce cosas irreales” (Platón *Rep.* 599 d). Por lo tanto, en las representaciones artísticas [*tekné*] y su percepción, no hay un camino seguro hacia la “verdad” [*alétheia*]⁷.

Ahora bien, en Aristóteles encontramos -de la misma manera que en Platón- un desarrollo *original* del concepto de *mimesis*, el cual ha sufrido cambios respecto a sus predecesores y en su aplicación tradicional, principalmente, el desarrollo que hace del mismo en su tratado *Poética* como *mimesis práxeos*. Halliwell⁸ propone evaluar tres pasajes de la *Poética* de Aristóteles para entender con mayor profundidad la “estructura” de la *mimesis*, en los cuales se puede ver la aplicación de la *mimesis práxeos* de Aristóteles. En el pasaje 1447b, Aristóteles confirma explícitamente que la *mimesis* es una “condición necesaria” de la poética, pero que esta condición ha sido ensombrecida en relación a “su esencia” por los “modos clasificatorios poéticos” y por la “forma métrica”. Si bien la forma métrica no tiene el alcance para clasificar los géneros poéticos, se considera como un “factor” para presentar la concepción de los géneros como la tragedia y la épica (Halliwell 164). Lo que sucede con este criterio métrico es que autores heterogéneos, según sus disciplinas como Homero y Empédocles, se indexan de la misma manera como autores miméticos de obras en “hexámetros”. Para Aristóteles estos dos autores no tienen nada en común “excepto” su métrica, pero Empédocles no es un poeta según la clasificación de Aristóteles, sino un “científico natural” [*phusiológos*].

Por otro lado, en el capítulo 9 de la *Poética*, aborda el mismo tema sobre la diferenciación entre disciplinas, pero aquí puntualiza en la labor del historiador y del poeta. Ciertamente Aristóteles no especifica técnicamente esta distinción a partir de si son artes [*tekné*] o no miméticas, sino a partir del binomio “particular-universal” el cual segmenta aquello de lo que se encargan, respectivamente, estas dos disciplinas. Sin embargo, en 1451b Aristóteles termina remitiendo al poeta cierta labor mimética que el historiador no tiene, puntualmente, que las tramas son estructuras más que versos, y que el poeta a razón de la *mimesis* y su objeto, se distingue por la imitación de la acción [*mimesis práxeos*]. Lo que se afirma aquí, finalmente, es que el poeta y el historiador se diferencian por la calidad de su trabajo que tiene como centro la *mimesis*.⁹

Por último, en el pasaje 1460a de la *Poética*, Aristóteles celebra la calidad poética de Homero en tanto que, este último, utiliza muy pocas veces la “primera persona” a diferencia de otros poetas épicos. El poeta es un *mimetés* o un artista mimético, no por hablar de su propia persona.

⁶“¿Y esta parte no es la mayor, no sólo de la pintura, sino también de la técnica imitativa en general? - ¿Y cómo no? - Para esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de técnica simulativa?” (Platón *Sof.* 236 c)

⁷“Pues fue queriendo llegar a un acuerdo sobre esto que dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra’ lejos de la verdad y que se asocia con aquella parte de nosotros que de la sabiduría y que es ‘su querida amiga sin apuntar a nada sano y verdadero. - Absoluta mente de acuerdo. -Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, ‘conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior”. (Platón *Rep.* 603 a)

⁸Halliwell en *The Aesthetics of Mimesis* efectúa un estudio de los diversas formas y usos del concepto de *mimesis*. En este se diferencian aproximadamente cinco formas diversas del concepto. La primera se entiende como “representación visual”, que serían aquellos modos en que la *mimesis* toma la percepción visual como productora de semejanzas. La segunda acepción confiere a la *mimesis* que respecta a los asuntos y conductas humanas, esta sería una imitación éticamente confirmable que se da a partir de la identificación de conductas tipificadas. La tercera revela unos de los elementos más particulares de la mímica, el teatro y apropiación de la imagen de otro, está *mimesis* actúa relevando y suplantando caracteres de otro en vistas de la representación propia, cuyo fin es la personificación. La cuarta distinción refiere a la imitación de sonidos de todo tipo y, finalmente, la quinta este se refiere a una “*mimesis* metafísica”, el ejemplo paradigmático de ello son los pitagóricos y su formalización abstracta de los números cuyos valores pueden representar diversos contenidos de la realidad. (Halliwell, S. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and modern problems*. Princeton University press, New Jersey, 2002.)

⁹“Este contraste con la historia puede leerse, en parte, como una aplicación o extensión de la demarcación previa de la *mimesis*: la historia como tal está excluida de la poesía por lo menos por uno de los mismos motivos que subyacen a la exclusión de las ciencias naturales, debido a sus características distintas como disciplina de investigación. Pero hay otras dos vertientes en el contraste con la historia: una es distinción entre lo real y lo (parcialmente) inventado que apunta hacia una noción de ficcionalidad [. . .] la otra, una cuestión de sobre la contingencia en lo históricamente actual (como se destaca por separado en 8.1451a16-19, 23.1449a21-24), una contingencia que la hace inadecuada para las tramas unificadas en las que insiste la teoría de Aristóteles) (*Ibid.* 165)

Según Halliwell estos tres momentos de la *Poética* son claves para separar la *mimesis* poética de otras técnicas, particularmente, de la filosofía, la historia, etc. Lo que específicamente efectúan estos tres pasajes y su reconstrucción es un corte o delimitación de lo que se ocupa la *mimesis*. En primera instancia, Aristóteles se encarga de la transmisión de conocimiento técnico, la *mimesis* no se ocupa de esta transmisión y por eso se aleja las ciencias naturales, la medicina, etc., aunque admite que la *mimesis*, si llega a esas esferas, lo hace “accidentalmente” dentro de la estructura de un poema. Puntualmente, Aristóteles en el capítulo 25 de la *Poética* desea solventar la cuestión de si la poesía debe cumplir con ciertos “criterios de verdad”, de los cuales esta misma está exenta, ya que los mismos pertenecen a otras disciplinas. En un segundo momento, Aristóteles propone que los elementos de los que se nutre la poesía, como lo son, en este caso, los acontecimientos históricos, no le pertenecen tampoco a ella. La poesía solo los toma en la medida que le son convenientes para la construcción de las *tramas* [*mythos*]. De esta manera, dentro de los aspectos de la realidad que la *mimesis* abarca, la historia cae fuera de sus dominios. Es decir, lo que explota la poesía de la historia no es propiamente su contenido fehacientemente histórico, sino una narración de una trama que luego será llenada de “contenido ficcional”. Esta lectura de la demarcación con la historia, según Halliwell, puede ser entendida como una prolongación del primer corte. La *mimesis* es excluida, en principio, por la primera demarcación entre poesía y ciencias naturales y, posteriormente, otra distinción disciplinar que sería poesía e historia. Sin embargo, se agregan dos supuestos, uno es la distinción entre lo que es “real” y lo “parcialmente inventado”, y la otra, la “contingencia propiamente histórica” que la hace inadecuada para la creación de tramas unificadas. Por último, la tercera distinción se refiere a la apropiación del lenguaje que llama Halliwell como “asertórico de la realidad”. El poeta no debe ejecutar en sus prosas afirmaciones de cómo es la realidad, esa no es su función.

Ahora bien, continuando con los propósitos técnicos y la incumbencia de la *mimesis* en los respectivos tipos de técnicas y, sin aventurarnos demasiado en lo que refiere a la división de las artes entre “imitativas y no-imitativas” y sus correspondientes diferencias como, a su vez, en las críticas que efectúa Aristóteles sobre fundamentación ontológica/metafísica platónica sobre la “irrealidad” de las cosas imitadas, y con respecto a ello, el alejamiento del estagirita de la clasificación de la poesía dentro del binomio platónico de las artes “superiores e inferiores”, encontramos como dice Ricoeur, que “de Platón a Aristóteles, el concepto de *mimesis* sufre una importante contracción” (Ricoeur 60).

Una vez rechazada esta división de la poética platónica, y postulando la *mimesis* como aquello que es común, tanto a la poesía como a las artes visuales; Aristóteles puede clasificar a estas dos en un género único y contractivo, a decir, en el de las *artes imitativas*. “De ello se deduce que no se admite más que una sola definición literal de la *mimesis*, la que delimita su empleo al marco de las ciencias poéticas, distintas de las ciencias teóricas y prácticas” (Ricoeur 61). Efectivamente, y como analizábamos con Halliwell en la demarcación de la ocupación de la *mimesis*, ahora las artes visuales, cuya especie comprendía artes como la arquitectura, la pintura y la escultura, y las no-visuales como la música, la danza y la poesía, quedan comprendidas bajo un género único; y como decíamos, de esta manera la poesía cae al mismo nivel de las artes visuales: Las artes imitativas, de esta manera, comprenden una misma función, a decir, la de la *imitación de la naturaleza*.

Aristóteles en la *Física* reafirma esta tesis exponiendo que el arte imita la naturaleza, sin embargo, también “el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término” (Aristóteles *Física* 199a). De esta manera, las artes imitativas lo que hacen es “reproducir la realidad”, pero, esta reproducción no es como en Demócrito una copia fidedigna de las funciones como de los productos de la naturaleza, ni mera irrealidad como en Platón.

“La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación [...] aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más

realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos [. . .] La imitación, entonces, por sernos natural (como también el sentido de la armonía y el ritmo, los metros que son por cierto especies de ritmos) a través de su original aptitud, y mediante una serie de mejoramientos graduales en su mayor parte sobre sus primeros esfuerzos, crearon la poesía a partir de sus improvisaciones". (Aristóteles *Poet.* 1448b)

Desde este sentido, la *mimesis práxeos* aristotélica deja lugar para la creación poiética, cuya función, en las otras teorías no encontramos. Los productos de la *mimesis* no serán, ni propiamente una "invención", en el sentido estricto del término, ni una representación "irreal" de los sentidos; sino que estarán mediados por la *mimesis* como una *actividad*. Tal y como lo hemos formulado, la *mimesis* aristotélica no produce meras "semejanzas", a decir, lo que se obtiene de la imitación no es un producto aproximado a la naturaleza, sino como hemos dicho en palabras de Aristóteles, una *actividad poiética* que se "complementa" con la *physis*, una actividad que completa lo que la naturaleza no lleva a término. En la *mimesis* –y para ponerlo en términos de la *Metafísica*– hay un substrato formal que es otorgado por la naturaleza, de allí que estemos hablando del arte en términos imitativos; sin embargo, la *condición material del objeto imitado es completada por el trabajo del artista*. Y decimos "completada", porque no es absolutamente invención, sino que toma parte algo que le es natural al hombre y solamente a él.

ii. Los diversos tratamientos del concepto *mimesis* hasta la actualidad de Tesauró

La teoría aristotélica como la platónica fue recepcionada a lo largo de los años posteriores de diferentes maneras. Cuatro siglos más tarde, Cicerón en su tratado *De oratore*, constituye la imitación en largos pasajes en el que resuenan profusos ecos platónicos: "Así como en las formas y en las figuras hay algo perfecto y excelente que sirve de regla para imitar y juzgar los objetos visibles, así llevamos en la mente la idea de la perfecta elocuencia, y con los oídos buscamos su imagen"¹⁰ Sin embargo, mantuvo la caracterización aristotélica de la *mimesis*, no como mera semejanza en lo que refiere a la labor del artista, sino que la imitación es recibida en la figura de la "elocuencia"¹¹

Ciertamente en las épocas helenísticas y las romanas no hubo una balanza que se inclinase totalmente hacia alguna de las teorías de los dos grandes autores de la Grecia clásica. En estos siglos la *mimesis* fue consignándose en teorías de la "imaginación" como las de Filostrato el Joven y Pseudo-Longino, también, combinadas con teorías de la "inspiración" como las de Calistrato y Luciano y, las de la "fantasía", como las de Filostrato el viejo. En algunas recepcionada con reservas o relegada a un estatuto inferior y en otras siguiendo a Aristóteles en su *Poética* y en la *Retórica* (Tatarkiewicz 310).

En el *Medio Evo* la *mimesis* fue conducida principalmente por las consideraciones que hicieron sobre el arte Agustín y Pseudo-Dionisio, los cuales amalgamaban sus teorías con la teología y el platonismo. Las premisas principales eran que, si el arte es imitativo, lo que debe imitar es lo "Eterno" que subyace en la naturaleza, alejándose de lo meramente visible. Sin embargo, el arte no puede ser extraído de su condición sensible, por lo tanto, el artista imitativo debe "buscar" en lo sensible aquella perfección y la belleza de lo Divino, y reproducirlo. Hegel en sus *Lecciones sobre la Estética*, reduce a esta etapa a un extenso momento de época denominada "romántica del arte", la cual se caracteriza por un dominio simbólico de lo que él llama como "bellas artes". En ellas hay una sobreabundancia de lo espiritual sobre lo material. La *mimesis* es configurada de este modo, más que en una reproducción de la naturaleza, a un modelo simbólico que intenta

¹⁰Que, en consecuencia, hay algo perfecto y excelente en las formas y, las formas, las cuales se relacionan en el pensamiento ante los ojos, a imitación de la apariencia de las mismas como [no] caídas. Es por eso que vemos la apariencia de la perfecta elocuencia en la mente, y buscamos la semejanza con nuestros oídos". (Cicerón 23)

¹¹"A veces se dará a entender más de lo que se dice; otras convendrá excitar la risa; otras imitar la vida y costumbres humanas. En este género, donde hay una verdadera selva de figuras, es donde ha de brillar todo el poder de la elocuencia" (Cicerón 53)

imitar, en términos hegelianos, las características la “Forma”.

“La unidad de la naturaleza humana y de la divina es una unidad sabida, la cual sólo puede realizarse por el saber espiritual y en el espíritu. Por eso, el nuevo contenido así logrado no está vinculado a la representación sensible, como correspondiente a él, sino que se libera de esta existencia inmediata, que ha de ser puesta negativamente, superada y sometida a reflexión en la unidad espiritual. Así, el arte romántico es el arte que se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma.” (Hegel 70)

Sin embargo, esta época tuvo muchos matices radicales, Tertuliano en *De spectaculis* censuraba la imitación en tanto que Dios como *factum* inicial de todas las cosas “prohíbe la realización de cualquier imagen de cualquier cosa” (Tertuliano 78). Por otro lado, pensadores como Buena-ventura en sus *Sententiae* mostrará que la *imitatio* es un producto de la *intentio* que se revela, trascendentemente, en la labor de los pintores y los escultores.

Por dichas inconsistencias en la teoría de la *mimesis*, la *imitatio* medieval fue desapareciendo de los grandes problemas que abogaban la época y consumándose en contrapartida el termino *creatio*. Pese a ello, no es hasta la escolástica encarnada en Tomas de Aquino que se vuelven a las bases aristotélicas de la *mimesis* encarnada en el término *imitatio*. Principalmente en sus *Physicorum Aristotelis expositio* en el libro 2 lección 4 se retorna la tesis de que el arte imita la naturaleza.¹² Aquí encontramos una de las tantas distorsiones sobre lo que inicialmente entendió Aristóteles a los efectos de lo que se aboca la *mimesis práxeos*. Lo que explica Tomas en esos párrafos es que, tanto en las ciencias, como por ejemplo la medicina, y las artes, tanto utilitarias como también las “artes bellas”, están bajo una condición material, que solo a través de la “comparación” [*ad similitudinem rerum*] la cognición de los objetos, que de hecho es “artificial” [*principium operationis artificialis cognitio*], no puede ser de otra manera para que sea inteligida, que siendo atravesada por la idea de “semejanza”. Es decir, las “causas” naturales son imitadas por la inteligencia del hombre, y de ahí su artificialidad.

A comienzos del Renacimiento la imitación confluyó nuevamente como un concepto principal en la teoría artística, sin embargo, aún no aplicada a la poética, sino propiamente a las artes visuales. En el siglo XV, figuras como Lorenzo Ghiberti y Leonardo Da Vinci volvieron a la representación cabal de la naturaleza, en estos años las propuestas pictóricas aseguraban la *belleza del arte* a través de la imitación de la naturaleza. En tanto el cuadro imite con mayor agudeza a los productos naturales, más digno de “alabanza” es.

No es hasta el siglo XVI donde se ven las propuestas más aristotélicas en torno a su *Poética* y la imitación. “La concepción de la imitación sostenida por los críticos del Renacimiento fue la expresada por Aristóteles [. . .] ha formulado brevemente una concepción de la imitación ideal que, repetida una y otra vez, se convirtió en la base del Renacimiento” (Spingarn 28).

De esta manera el concepto de *mimesis* comenzó a ser recurrente en las teorías poéticas, Aristóteles fue recepcionado con entusiasmo en pensadores italianos como Daniello y Robortelli. Daniello en su *Poética*, formula la primera apropiación de la *mimesis* aristotélica (Spingarn 28), sin embargo, con algunos malentendidos con Aristóteles respecto a las labores del historiador y del poeta. Por otro lado, Robortelli postula que la invención en el arte poético, similarmente a Aristóteles, es acorde a la naturaleza, o bien puede trascenderla (Spingarn 29). Años más tarde Filippo Sassetti, ya con un mayor acierto, explanaba su teoría poética basada en fundamentos íntegramente filosóficos propios de Aristóteles, exacerbando que la *mimesis* es una de las “cuatro causas” de la poesía, a decir, la “formal” postulando al poeta como la “causa eficiente”, el texto poético como la “causa material”, y el placer derivado de ello, la “final” (Spingarn 48). Con el desarrollo y el influjo de Aristóteles, la teoría artística italiana comenzó tener repercusiones a lo

¹²“El arte imita a la naturaleza: es necesario, por lo tanto, que de esta manera el conocimiento real del hombre natural tan artificial como el conocimiento científico de las cosas naturales, es en lo que refiere a los productos de arte”. (Tomas de Aquino lib. 21. 4n. 5)

largo de Europa, congraciando la filosofía aristotélica y con ello la *mimesis* como fuente, tanto de discusión como de inspiración, para las teorías de la época.

Poniendo el énfasis en los que han seguido las teorías aristotélicas en los siglos posteriores encontramos una gran diversidad de autores. Entre los más renombrados está Torcuato Tasso, que casi a principios del siglo XVII profesa con reminiscencias aristotélicas, en *Discorsi dell'arte poetica*, que la imitación es aquello que conecta la *parole* (palabra), el *concetti* (concepto) y la *cose* (cosa)

“Torcuato en la lección que hizo en la Academia de Ferrara sobre un soneto de monseñor de la Casa, sacado de la opinión de Falereo y Hermógenes que, habiendo este género de poema de ser de conceptos, que son imágenes de las cosas, tanto mejores serán cuanto ellas mejores fueren; y habiendo de ser las palabras imitaciones de los conceptos, como Aristóteles dice, tanto más sonoras serán cuanto ellos fueren más sublimes”. (Lope de Vega 153).

Estas teorías que podríamos llamar, de una manera contemporánea, como “referencialistas” comienzan a alborear filosóficamente en las artes poéticas por estos siglos. Tanto Mazzoni y, seguido posteriormente, por Gregorio Comanini postulan una *imitatio fantástica*. Comanini nos muestra la tendencia que ya se venía viendo en la época, principalmente con Benedetto Varchi y posteriormente en Acrimboldo, de que las representaciones mentales en las concepciones poéticas y las imágenes pictóricas pertenecían a la producción de la “fantasía”. “El concepto universal de naturaleza comprime todos los individuales en especies, y a través de la imitación, la fantasía era la creadora de la personificación de los conceptos en obras de arte” (Lapraik Guest 301).

Con el influjo aristotélico concentrado en todas estas teorías disimiles, en el siglo XVII aparece una figura particular con uno de los proyectos más sugestivos de retórica renacentista, Emanuele Tesauro el cual ligaba los conceptos de metáfora e imitación en su proyecto monumental de retórica *El catalejo aristotelico*.

3. LA METÁFORA EN TESAURO: FIGURACIÓN, CONCEPTO E INGENIO

La teoría del símbolo de Tesauro comienza en el *Catalejo* con la clasificación de todas las “figuras del discurso”. Tesauro introduce su concepción sobre las “figuras” desde su lectura de Aristóteles, en suma, desde las consideraciones que hace el estagirita de la palabra “figura” [*schemata*]. Específicamente, la intención de la búsqueda de Tesauro es encontrar el “origen”, o en mejores términos, comprender desde donde surge –grosso modo- lo que él llama como el “hablar figurado” [*parlar figurato*].

Las “figuras del discurso” están ordenadas jerárquicamente en el *Catalejo* en relación con la proximidad u alejamiento de lo que se “entiende verdaderamente por ellas”. Es decir, la “referencia” a la que hace el símbolo respecto a su correlato empírico, que nos dice Tesauro, sólo pueden ser encontradas, específicamente, si se parte de su “concepto” [*Conccetti*]. El autor del *Catalejo* postula, lo que él entiende por “concepto”, en el pináculo de su propuesta retórica. El concepto es comprendido como el final de una operación de *cambio de significado*, y que es, como el elemento más alto de su *Retórica*, el final de la evolución de todas las figuras del discurso que este analiza.

“No hablaremos aquí del detalle y el entusiasmo con el que el autor del tratado estudia (Tesauro) los juegos de palabras, tanto en las palabras como los microtextos, y de cómo extiende el mecanismo metafórico a juegos de palabras visuales, la pintura, la escultura, las acciones, las inscripciones, los proverbios, las frases truncadas, los mensajes lacónicos, de los personajes misteriosos, los hierogramas, logotipos, criptogramas, los gestos, los medallones, las columnas, los barcos, las ligas, los cuerpos quiméricos” (Eco 105).

Ahora bien, de la misma manera que Umberto Eco nos introduce a la teoría de Tesouro en nuestra cita, obviaremos en términos generales la clasificación y revisión de las figuras del discurso, y comenzaremos directamente con las bases del tratamiento del símbolo en Tesouro. Éste nos dice de un modo aristotélico, que “la naturaleza” ha suministrado a todos los hombres por igual cierto desasosiego por las “cosas comunes”, aunque útiles, de la vida diaria. Tesouro observa que dichos objetos, a menos que a su utilidad se adose a algún tipo de “variedad”, y con esta variedad, al “placer” por su contemplación, lo común es rutinariamente aborrecido por el hombre. “Sólo a los hombres [. . .] la Naturaleza ha cedido cierto desprecio por las cosas cotidianas que, aunque beneficiosas, como la utilidad con la verdad, la variedad con el placer no debe combinarse” (Tesouro 122) Por variedad se entiende el ornamento o la composición que tengan dichos objetos en lo rutinario de nuestra vida y, como tales, volviéndose “más interesantes” por los “atavíos” que aquellos exhiben desde su relación interna con el lenguaje, o como son presentados por este.

Ahora bien, luego de un amplio discurrir sobre el ámbito de la cotidianeidad, se desapega de esta, pero con la misma fundamentación, dirige su argumento al “plano intelectual”. Tesouro afirma que uno experimenta el mismo desasosiego por lo común y lo estéril cuando se trata de “razonar”. “Mientras que los hombres no desean nada más que saber, no odian nada más que aprender. Recibirán las doctrinas elevadas y saludables con bostezos y ensoñaciones, a menos que el ingenio y la novedad en el estilo, aguijoneando su ingenio (*ingegno*), los mantenga despiertos” (Proctor 71).

Tesouro nos dice que, de la misma manera que los ornamentos extienden la *variedad* que existen de jarrones, columnas y muebles de lo que simplemente se entiende por ellos, y así son llamados en griego *schemata* y en latín *figurae*, todo lo que surge para incrementar la figura del objeto en el lenguaje, por ejemplo: la separación de ciertas palabras, refranes o entimemas, de la simplicidad de los términos como aquello sin ornamentos, se denominan “figura” en un “esquema retórico”.

Habiendo demostrado por qué los hombres “necesitan” figuras de lenguaje, Tesouro continúa clasificando las figuras esquemáticamente de acuerdo con la “facultad” particular del alma que afectan. Las tres facultades humanas a las que refiere nuestro autor son: “el sentido”, “la emoción” y “la inteligencia”. “Ahora, todo disfrute humano consiste en satisfacer cualquiera de las tres facultades humanas, Sentido, Afecto, Inteligencia” (Tesouro 124). De ello se desprende, al respecto de lo que habíamos alegado sobre la satisfacción que genera la ornamentación de las figuras, su clasificación a partir de la satisfacción que generen a estas facultades. “Algunas figuras, por lo tanto, están dirigidas a seducir el sentido del oído con la dulzura armónica, otras a mover las emociones con la ¡energía! o la viveza de formas vivas, mientras que otras se esfuerzan por complacer el intelecto con lo que Tesouro llama ¡ significado ingenioso !” (Proctor 72).

De esta manera, estas tres facultades humanas actúan, para la teoría de Tesouro, como las bases estructurales que articulan -a modo aristotélico- los “géneros”, o bien, la clasificación de todas las figuras de la retórica en “armónicas”, “patéticas” e “ingeniosas”. Como hemos explicitado en un principio, el ingenio [*Argutia*], y ahora ampliando aún más su definición, consiste en un “significado ingenioso”. Para Tesouro un significado ingenioso es lo mismo que un “significado metafórico”. Entonces, la facultad que va a regir sobre toda la significación de las figuras del ingenio va a ser el “intelecto” y que, de una “manera ingeniosa” [*maniera ingegnosa*],¹³ construye sobre la base de su clasificación las metáforas. Para ser más específicos, Tesouro, muy consciente de la diferencia entre “Ciencia” y “Retórica”, entre “verdades literales” y “verdades figurativas”, utiliza el *ingegno* como facultad, no para ilustrar las relaciones que se dan entre objetos naturales y los hombres que las comprenden, sino para justificar lo que él mismo entiende por “creación figurativa” y, con ello, sus relaciones que, cuando estas se toman literalmente, no tienen existencia

¹³ *Maniera Ingeniosa* significa, para Tesouro, “la cosa”, no de una manera “común” o empíricamente, sino en su sentido figurado, es una de las maneras de llamar a la primera operación de la construcción de las metáforas. Por otro lado, “la cosa” es lo que resulta de la primera operación metafórica, es decir, la “metáfora simple”. “Manera ingeniosa es aquello que quiere decir cosas, no por medios propios y comunes, sino por medios figurativos y falsos del Ingenio; a precio de lo nuevo e inesperado” (Tesouro 242).

objetiva ni estatus positivo en el orden de "cosas" sino que se dan metafóricamente. El verdadero ingenio comienza, de esta manera, ni en los sentidos ni en las emociones, sino en el intelecto. Hay, por lo tanto, una diferencia "cualitativa" para Tesauro, entre las figuras armónicas y patéticas, por un lado, y las figuras "ingeniosas", por el otro. Los primeros no implican una transferencia metafórica de significado de un objeto a otro: ningún sonido, ninguna acción dramatizada se usa para significar otra cosa que no sea ella misma y su referente. La "figura ingeniosa" [*ingegnosa figura*], por otro lado, se basa, como su nombre lo explicita, en una operación del intelecto mediante la cual una palabra -o un objeto o una acción, ya que para Tesauro la significación metafórica no se limita exclusivamente al relato del palabra hablada y escrita- se usa para significar algo distinto de su referente.

Ahora bien, Tesauro interesándose por las figuras del ingenio o metafóricas, de la misma manera que clasifica jerárquicamente las *figuras del habla* de acuerdo con la facultad particular del alma a la que afectan, distribuye las *figuras ingeniosas o metafóricas* de acuerdo con lo que él denomina como las "tres operaciones del intelecto", a decir, "la aprehensión", "el juicio" y "el razonamiento silogístico" (Proctor 75).

La "metáfora simple", según Tesauro, es el producto de la primera operación del intelecto, es decir: la aprehensión. La aprehensión organiza ocho tipos de metaforizaciones simples: semejanza, atribución, equivoco, hipotiposis, hipérbole, laconismo, oposición y desemejanza. Tesauro justifica que la aprehensión mental o del *ingegno* de una metáfora simple es similar, en términos aristotélicos, a lo que se representa la imaginación a través de una "imagen" producida por el pensamiento. El ejemplo que utiliza Tesauro para representar en términos lógicos esta operación es la "equivalencia" (A=B), por ejemplo: "amor = fuego".

Por otro lado, la otra operación del intelecto -el juicio-, pertenece a la segunda y por lo tanto "superior" de las figuras del ingenio: la "metáfora continua" o "proposición metafórica" que, en otros términos, puede ser llamada como "alegoría". La proposición metafórica es una "continuación" de la "comparación" contenida en la metáfora simple. Como hemos dicho, a partir de la metáfora simple: "amor = fuego" se puede formar, por ejemplo, la siguiente proposición metafórica: "El amor quemó como un haz luz".

Cuando Tesauro nos habla de "continuación", es decir lo que se da en el paso de una metáfora simple a una proposición metafórica, es que no se profiere ninguna "inferencia", sino que se da como "aditamento" de la equivalencia. En suma, si el amor es el fuego, no se infiere que el amor quema como el fuego en este momento, sino que todo lo que puede ser representado como fuego se adhiere a la significación del amor. No hay ninguna consecuencia lógica en ello, sino simple adherencia.

Por último, la tercera y más alta operación del intelecto, el "razonamiento silogístico", que sería, en este caso, la "consecuencia lógica" de las proposiciones formadas por la segunda operación del intelecto como su nombre lo anuncia. "Con este último esfuerzo del intelecto se crea la tercera y más alta de las figuras ingeniosas y la única que merece el nombre de verdadero ingenio: el jargumento metafórico; o la presunción" (Proctor 76).

Debemos hacer notar -nuevamente- que, a través de todo este tratamiento de las figuras del ingenio, Tesauro identifica a cada una por el particular *actus rationis* que persiste en su creación. La discusión de Tesauro hasta este punto ha sido -y como hemos anticipado desde un comienzo- completamente "formal". Es decir, una figura metafórica se clasifica exclusivamente de acuerdo a si tiene o no "la forma o estructura: de una imagen" en el caso de la metáfora simple, de una "proposición" en el de la metáfora continua, o un "argumento" en el silogismo metafórico. En suma, desde el punto de vista de la operación mental involucrada, una figura ingeniosa se clasifica según si su "construcción", o bien su comprensión, requiere siempre de la aprehensión, del juicio o de la inferencia. En ninguna parte Tesauro clasifica una figura del habla en términos de un "contenido". Por lo tanto, debemos decir que su sistema retórico es esencialmente racional y formal.

Para Tesouro el ingenio es una de las condiciones más relevantes de la retórica. Robert Proctor nos dice que, en la medida en que el *Catalejo aristotélico* puede verse anacrónicamente como una “semiología”, a decir, como un intento de clasificar todos los signos conocidos, es una semiología que forma su base en el concepto de metáfora y que, desde aquel, se deriva su sistema clasificatorio retórico. Es así que el tratado se ocupa de todas las manifestaciones visuales del ingenio, así como los son la vestimenta, la decoración arquitectónica, la pintura, la heráldica, etc.

Ya con todo el tratamiento de la metáfora, el ingenio y la escópica que se deriva de ello, Tesouro comienza afirmando en el capítulo XIV: “De la Agudeza Verbal” del *Catalejo Aristotélico*: “Como se ha demostrado, una METÁFORA: no es otra cosa que imitación poética” (Tesouro 369). Pese a esta afirmación tan contundente, la explicación de Tesouro es simple y breve. A su vez, más allá que el tratamiento de la metáfora ha sido explícito a lo largo de todo el *Catalejo*, al concepto de *mimesis o imitatio* no le es dedicado un segmento de la obra hasta ahora. Por más que este concepto apareciese en varias líneas de los anteriores capítulos, no obstante, sin una afirmación tan taxativa como la de del capítulo XIV. A la afirmación citada, nuestro autor la explica tomando un ejemplo de los escritos de Marco Valero Marcial en *Liber Spectaculorum* sobre el emperador romano Domiciano.

Domiciano erigió una estatua de Hércules con rasgos faciales muy similares a los de él y su recepción trajo polémicas por la semejanza entre el emperador y el Dios griego. Con este ejemplo lo que nos habla aquí Tesouro -con respecto a la imitación-, es de la “metáfora en el objeto” [*metáfora in obbieto*] que se puede ser trasladada también a la “palabra” [*parole*] o a la “acción animada” [*Attioni animata*], diciéndonos así que puede aplicarse a cualquier tipo de arte.

Con respecto a la imitación, no hay demasiadas especificaciones en el *Catalejo* más allá de algunas notas sobre Aristóteles, sin embargo, se puede hacer un rastreo en la *Poética* aristotélica para determinar a qué se refiere Tesouro con esta “metáfora en el objeto”. Tesouro nos habla propiamente del “concepto”, a través del ejemplo de lo “ridículo” de la semejanza entre Hércules y Domiciano, presentando, a partir de este término, la naturaleza del “imitación poética” en relación con el arte. Tesouro no lo especifica así, pero si da cuenta de ello: “De modo que el uno y el otro significan el mismo Concepto: Domiciano es Hércules” (Tesouro 368).

En primera instancia, Tesouro parece referirse a una de las causas de la creación poética de Aristóteles, específicamente la segunda, ya que, podemos decir, a la primera ya la afirmó explicando la metáfora o el ingenio –recordemos que son sinónimos para Tesouro- como facultad:

“La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. La verdad de este segundo punto se muestra por la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos” (Aristóteles *Poet.* 1448b)

Ciertamente en la creación artística de la estatua de Domiciano lo que se ve es que, la representación de la estatua de Hércules con el rostro de Domiciano, por más que sea “ridícula” causa deleite; justamente, por ser en sí misma una “tarea de la imitación” o, por lo menos, que sea considerada como obra de arte. Tal y como es enunciado en la anterior cita de Tesouro, lo que posibilita el reconocimiento de la estatua de Hércules, por más que tenga el rostro de Domiciano, es el “concepto”. Tesouro al argumentar que el concepto es una continuación de la comparación iniciada por una “metáfora simple” y que esta continuación, que en muchas ocasiones toma la forma de la comparación original, es lo que constituye, en suma, la “imitación”. Es decir, la construcción de la metáfora está sobre la base de una teoría de la imitación. Esto justifica que todo el sistema de Tesouro está atravesado por el concepto de *mimesis* aristotélica, motivado por los tres momentos de la construcción de la metáfora y sus facultades implicadas. Esto no es ninguna novedad ya que la *Poética* y la *Retórica* aristotélica son la base fundente de su tratado.

Sin embargo, Tesauro en ningún momento especifica alguna interacción de la *mimesis* en los tres momentos jerárquicos de la construcción metafórica. Es por ello que en lo que resta ampliaremos su teoría sobre los tropos y las facultades.

4. ÉCFRASIS: UNA AMPLIACIÓN DE LA TEORÍA DE LA METÁFORA DE TESAURO

La écfrasis puede definirse, tal y como lo hace W. J. T. Mitchell en su ensayo *Ekphrasis and the Other* como “la representación verbal de una representación visual” (Mitchell 3). El concepto écfrasis, sin embargo, posee larga data. Ya desde las consideraciones sobre la pintura de parte del poeta Simónides de Ceos en el siglo VI a. C., que entendía que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura que habla”; como también, de parte del propio Aristóteles arguyendo que, el pintor tanto como el poeta, son “productores de imágenes”

“Debemos seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos que reproducen los rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, pintarlos mejores que lo que son. De igual modo el poeta, al representar a los hombres rápidos o lentos en su ira, o con similar debilidad de carácter, deben saber cómo dibujarlos como tales, y a la vez como hombres excelentes, según Agatón y Homero han representado a Aquiles” (Aristóteles *Poét.* 1459d).

La écfrasis, retomando a Mitchell, es detallada por él como una “experiencia” que surge de “ciertas expresiones lingüísticas hacia la imaginación y la metáfora” (Agudelo 77). Asimismo, este concepto debe ser entendido –según Mitchell- como tantas otras de las figuras retóricas que explican la correspondencia entre la imagen y la palabra. Ciertamente, como acto descriptivo, la écfrasis sentencia una ordenación del discurso a razón de “lo que se ve” con lo que se “puede decir” sobre lo que se ve, o bien entre lo perceptivo y lo enunciativo. Más allá de esta diferencia, y siguiendo a Aristóteles en este caso, hay ciertas expresiones lingüísticas que poseen mayor fuerza representativa que otras, o bien, que tienen mayor fuerza de ser representadas a través de imágenes, a decir, las metáforas. Aristóteles nos dice que las buenas metáforas “hacen ver el parecido”,¹⁴ correspondientemente, la semejanza entre los productos de la naturaleza y los de la imitación. “El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser” (Aristóteles *Poét.* 1460b).

Siguiendo esta cita de Aristóteles la “presencia visual” de la representación artística se evidencia en todos los aspectos que abarca la *mimesis*, sin embargo, diferenciándose –en este caso- en dos tipos de artistas que imitan de manera distinta; evidentemente, el pintor lo hace a través de la pintura y el poeta a través de la palabra. No obstante, el procedimiento es el mismo, es decir, el de la imitación, desde esos tres aspectos que describe Aristóteles en la cita detallada.

Ahora bien, si se puede hablar de una écfrasis aristotélica se debe hacer en conjunto con su teoría de la metáfora. “La metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro” (Aristóteles *Poét.* 1457b) y, más adelante Aristóteles agrega, “y a veces es posible agregar a la metáfora una calificación adecuada al término que ha sido reemplazado” (*Ibid.*). El proceso ecfástico en Aristóteles se da propiamente en el paso de una metáfora visual a una escrita, a decir, cuya descripción de la primera es el resultado de la segunda, o bien una representación visual se torna una metáfora en la representación lingüística en esa “traducción simbólica” entre representaciones. Esto solo es posible gracias a la “acción imitada”, ya que: “Es claro que cada uno de los tipos de imitación a que me he referido admitirá estas variaciones, y ellas diferirán entonces de acuerdo con las diferencias de los objetos que representan” (Aristóteles *Poét.* 1448a).

¹⁴“La máxima destreza consiste en ser un maestro de la metáfora. Esto es lo único que no puede aprenderse de otros, y es, asimismo un signo de genio, puesto que una excelente metáfora implica una percepción intuitiva de lo semejante y lo desemejante.” (Aristóteles *Poét.* 1459a)

Con respecto a Tesouro, en referencia a las “tres operaciones del intelecto” y los “tres momentos de la producción metafórica” que hemos descrito en el apartado anterior, podemos trasladar las sentencias del autor del *Catalejo* a lo que nos dice Aristóteles sobre la *mimesis*.

Como hemos visto en Tesouro la producción metafórica se extiende a todas las figuras del “ingenio” y, más particularmente en el caso que estamos analizando, a toda producción simbólica que abarca, desde la “metáfora simple” hasta lo que es el “silogismo metafórico”, toda mediación del “concepto”. Es decir, toda enunciación metafórica consiste en un primer momento en una equivalencia de “imágenes de pensamiento” en la “metáfora simple”, algo bastante similar a lo que nos dice Aristóteles sobre la transferencia de nombres o la “epífora” cuyo procedimiento que se lleva a cabo por *analogía* entre los nombres. La analogía en Tesouro resulta ser un “juicio”, de acuerdo al segundo momento de producción de la metáfora. “El primer ejercicio es la lectura [. . .] en cierto modo, una pura invitación a la intertextualidad, a la imitación de lo ‘ya dicho’. Pero la segunda etapa del ejercicio presupone aprender el mecanismo combinatorio” (Eco 105-106).

Este es un paso muy relevante en la teoría del autor del *Catalejo* ya que, para él, la primera imagen de la producción metafórica debe ser capaz de reunir, en el concepto, todas las particularidades o aditamentos que esa “metáfora simple” produjo -gracias a que la facultad del ingenio las logra reunir-, como describe Eco, desde la “intertextualidad” de las figuras. Aquí es donde entra la “agudeza” y donde se comienzan a ver los primeros atisbos del “hablar figurado” [*parlar figurato*]. Gracias a la agudeza el hombre es capaz, no solo de reunir dos imágenes y producir una metáfora, sino también producir “proposiciones” mediante lo que le ha otorgado la naturaleza empíricamente y lo que el ingenio ha formulado mentalmente. En esto comienza a resonar mayormente los ecos aristotélicos con respecto a la *mimesis*, que no es mera comparación de términos sino producción de *nuevas imágenes*.

“Los signos son las imágenes de las palabras: algunos expresados con el movimiento, otros como pistas, y otros con alguna imitación artificial de los mismos objetos, como lo son las figuras esculpidas. Finalmente, sobre los conceptos mentales, parlantes y vanos, se desarrollan otras formas de significación en la industria humana que aquí llamamos ¡¡COMPOSICIÓN¡¡ (Tesouro 24).

La posibilidad de una écfrasis en Tesouro se da *completamente* en el último momento de la producción metafórica, es decir, en el *silogismo metafórico*. Este último efectúa las descripciones de los objetos del pensamiento a partir del “estudio” de esas imágenes producidas por la “acción imitada”, es decir, se pueden generar valoraciones de esas imágenes mentales y constituir las en conceptos.

Por otro lado, a la écfrasis de Tesouro la podemos definir como aquella “actividad” -de la misma manera que la *mimesis*- que produce el alejamiento que se va dando en la medida que la metáfora va adquiriendo su complejidad. Por ello, es que más arriba decíamos que se da *completamente* en el silogismo. Es decir, la metáfora es producida desde el primer momento en que se elaboran esas imágenes mentales gracias a la *mimesis*, sin embargo, lo ingenioso o la metafórico en su movimiento de *complejización visual* va adquiriendo -de la misma manera que un catalejo se expande para ser utilizado- su “indiferencia”. La metáfora se va volviendo cada vez menos permeable como producto meramente retórico para convertirse en conocimiento del objeto ya que, de otra manera, no se podrían generar proposiciones acerca de él y, como se ha alegado al principio, el entendimiento precisa de esos ornamentos para ampliar el conocimiento del objeto.

La “metáfora en objeto” que distinguíamos, de esta manera, se da en la semiosis producida por la metáfora y que tiene su única descripción en la écfrasis. El objeto solo es distinguible de la imagen del pensamiento en el proceso ecfrástico y el silogismo de Tesouro es susceptible así en su la determinación metafórica; pero también, de la propia constitución del objeto. La imagen solo puede ser representada verbalmente si se da cuenta primero que ella es una “imagen del pensamiento”, una metáfora en el objeto, un producto de la *mimesis*, o bien, lo que “la naturaleza no puede llevar a término”.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo se ha centrado en la recopilación, la traducción, como también, la integración de conceptos de la obra de Tesauro, sea en su fuente –el *Catalejo Aristotélico*– como en sus comentadores. Centrándonos en el análisis histórico de la *mimesis*, nos propusimos comprender su “teoría de la metáfora” desde la posición predominante de Aristóteles en el *Catalejo* y, por lo tanto, también centrando nuestro trabajo en los dos tratados de este último, a decir, la *Retórica* y la *Poética*. Por otro lado, el resultado de todo este tratamiento derivó en la hipótesis –acotada– de que la teoría de la metáfora de Tesauro puede ser comprendida, también, como una écfrasis.

Nuestra argumentación contempla, tanto la reconstrucción de un pensador que no se encuentra en los anales de la filosofía y la retórica contemporánea y, por ello, dificulta bastante su interpretación; por lo cual, decidimos en un trabajo modesto, aunque se presume claro, ofrecer una interpretación de su filosofía. Por otro lado, decidimos ofrecer, desde el empleo que labramos aquí, que el lector pueda acceder, desde nuestro idioma, a las bases de la retórica tesauriana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- -AGUDELO, P. A., *Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis de la retórica antigua a la crítica literaria*, Universidad Eafit. Lingüística y literatura, N.º 60. 75-92, 2011.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. trad. Tovar, A. Inst. de Estudios Políticos. Madrid. 1971.
- — *Poética*. trad. Sinnott, E. Colihue. Buenos Aires. 2004.
- — *Física*. trad. De Echandía, G. Gredos. Madrid. 1995.
- — *Metafísica*. trad. Calvo Martínez, T. Gredos. Madrid. 1994.
- AUERBACH, E., *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. trad. Villanueva, I. y Ímaz, E. Fondo de Cultura Económica. México, 2014.
- BUENAVENTURA, *Sententiae en Opera*, cura PP. Collegii S. Bonaventurae. Florencia, 1902.
- CICERÓN, M. T., *El Orador*. trad. E. Sánchez Salor. Alianza Editorial. Madrid, 1991.
- DE HIPONA, A., *Sobre la música*. trad. Luque Moreno, J. y Lopez Eisman, A. Gredos. Madrid, 2007.
- ECO, U., *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, Indianapolis, 1986.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*. trad. Brotons Muñoz, A. Akal. Madrid, 2011.
- LAPRAIK GUEST, C., *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*. Series edition: Walter S. Melion, Brill's Studies in Intellectual History. Holland, 2015.
- LOPE DE VEGA, *Rimas II*. Fuenlabrada. ed. La Mancha. Castilla, 1994.
- MITCHELL, W. J. T., *Ekphrasis and the Other*. Chicago: Universidad de Chicago, 1994. <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
- MOLINA CANTÓ E. y CHIUMIATTO, P., *Sobre la agudeza. Un capítulo del Catalejo Aristotélico de Emanuele Tesauro*. ONOMÁZEIN 9: 27-49, 2004.
- PLATÓN: — *República*. trad. por J. M. Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid. Instituto de Estudios Políticos. 1969.
- — *Leyes*. trad. Francisco Lisi. Madrid. Gredos. 1999
- — *Sofista en Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1966
- PLUTARCO, *De Sollertia Animalium en Opera*. Eds. Dóhoner, T. y Dubner, F. Didot. Paris, 1855.
- PROCTOR, R., *Emanuele Tesauro: A Theory of the Conceit*. MLN, 88, 1973.
- PSEUDO-DIONISIO, *Los nombres divinos y otros escritos*. trad. García. E. Savón. Antoni Bosch. Barcelona, 1980.
- RICOEUR, P., *La metáfora viva*. Trad. Neira, A. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1980.
- SPINGRAN, J. E., *A history of literart criticism in the renaissance: with special reference to the influence of italy in the formation and developement of modern classicism*, The Macmillan

- company: Columbia university press, New York, 1899.
- TASSO, T., *Discorsi dell'arte poetica*. Ed. Solerti. Verona, 1901.
 - TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*. trad. Rodríguez Martín, F. Tecnos. Madrid, 2015.
 - TERTULIANO. *De spectaculis*, ed. E. Castorina. Florencia, 1961.
 - TESAURO, E. *Il Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbólica esaminata co' Principij del divino Aristotele*, 1670. Transcripción al italiano moderno por Maicol Cutrí. Bologna. 2016-2017. Original recuperado de: <https://archive.org/details/ilcannocchialearOOtes>
 - TOMAS DE AQUINO. *In libros Physicorum Aristotelis expositio*, <http://www.corpusthomicum.org>