



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ITALIANAS

LA AGUDEZA EN TRES TRATADISTAS ITALIANOS
DEL SIGLO XVII: PEREGRINI, PALLAVICINO Y TESAURO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)

PRESENTA
SHARON SUÁREZ LARIOS

ASESOR
DR. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.
MARZO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A quienes me dieron la vida.

Agradecimientos

El resultado de toda obra humana es un espejo cubista que muestra el reflejo de los miles de rostros que ayudaron a su realización, porque el ser humano es un ser social, que necesita de otros para crecer y crear. Así, hay muchas personas que hicieron posible este trabajo, tantas que no podría enunciar a cada una de ellas sin temor a dejar a alguien afuera. Sin embargo, su apoyo intelectual, moral, emocional o físico está reflejado en las palabras que llenan estas páginas, alguna vez blancas y que tanto me atemorizaron.

Pese a esto, no puedo dejar de aludir, o mejor dicho, esbozar a ciertas personas que me ayudaron a no naufragar en mis vanos intentos y que me condujeron a un puerto que sólo me llevará a otra isla más lejana.

Agradezco pues:

a mi familia que siempre, realmente siempre, estuvo ahí para soportar mis caprichos, desvaríos y desatinos;

a mi asesor de tesis, porque pese a todas las vicisitudes nunca me abandonó y creyó en mi trabajo;

a los lectores de este trabajo, porque cada uno de ellos se esforzó en brindarme preciosos consejos;

a cada uno de mis profesores, que me abrieron el camino del conocimiento y me enseñaron a viajar con la literatura;

a mis compañeros de generación, que hicieron más divertida mi estadía en la facultad;

a mis conejitas, por acompañarme durante las noches en vela y espantarme los malos espíritus;

a la UNAM, porque me acogió en su seno y me nutrió con todo lo bueno que hay en ella;

a la Librería Morgana, porque me dio un trabajo cuando más lo necesitaba y me proporcionó libros que nunca creí que encontraría;

a 신화, porque es una inspiración y es nuestra graduación.

A todos ellos les estoy muy agradecida, espero que este trabajo sea un digno pago de su invaluable ayuda.

“Non è indispensabile seguire una di queste strade.
È preferibile seguire tutte e due, inventarne una terza –che sia la componente
diretta, che porti cioè allo **stesso risultato di meraviglia.**”

(E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*)



Anteportada del *Cannocchiale aristotelico*

(1670)

ÍNDICE

Introducción. El *Seicento* reivindicado p. 3

CAPÍTULO I EL GUSTO DEL *SEICENTO* CONFLICTO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD Y LA SUPREMACÍA DE LA AGUDEZA

EL GUSTO DURANTE EL *SEICENTO* p. 12
EL TRATADO COMO REAFIRMACIÓN Y CRÍTICA DEL GUSTO *SECENTISTA* p. 19
LA AGUDEZA Y LA TRADICIÓN CLÁSICA BAJO EL ESCRUTINIO DE LA TRATADÍSTICA
SECENTISTA p. 25
EL TRATADO BARROCO MODERADO p. 30

CAPÍTULO II MATTEO PEREGRINI (1595-1652)

VIDA p. 33
FORTUNA p. 35
DELLE ACUTEZZE, CHE ALTRIMENTI SPIRITI, VIVEZZE E CONCETTI SI APPELLANO
(1639) p. 37
El texto p. 37
Los pilares del tratado p. 40
Los marinistas y el uso exacerbado de la acutezza p. 43
La acutezza: definición y tipologías p. 48

CAPÍTULO III SFORZA PALLAVICINO (1607-1667)

VIDA p. 69
FORTUNA p. 74
TRATTATO DELLO STILE E DEL DIALOGO (1662) p. 79
El texto p. 79
El propósito, la división del tratado y la metodología p. 83

<i>La elocuencia, las figuras retóricas y su uso</i>	p. 90
<i>Los concetti</i>	p. 100

CAPÍTULO IV
EMANUELE TESAURO
(1592-1675)

VIDA	p. 104
FORTUNA	p. 116
<i>IL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO (1654)</i>	p. 121
<i>El texto</i>	p. 121
<i>La finalidad del trabajo, su base teórica y las divisiones que lo conforman</i>	p. 127
<i>La argutezza, característica divina en el ser humano</i>	p. 136
<i>Tipología y primeros instrumentos de la argutezza</i>	p. 143
<i>La metáfora, ápice de las figuras ingeniosas</i>	p. 151
Conclusión	p. 155
Bibliografía	p. 164

Introducción
EL *SEICENTO* REIVINDICADO

El *Seicento* (siglo XVII), de manera análoga a la Edad Media, fue inmediatamente catalogada como una época “oscura” por sus herederos del *Settecento*, los cuales, encabezados por la implacable figura de Ludovico Antonio Muratori, consiguieron no sólo que se le conociera desde el XVIII hasta gran parte del XX como la época del “mal gusto”, sino también que las generaciones subsecuentes mostraran poco o nulo interés hacia todo lo que estuviese relacionado con dicho siglo. Su efectividad fue tal que Benedetto Croce –a quien, pese a sus juicios predominantemente negativos, se le debe la recuperación formal del *Seicento* dentro de la crítica literaria, cultural y social en Italia–¹ afirmaba que

Nessun gran libro, di quelli che rivelano sempre più profondamente l'uomo all'uomo, appartiene all'ispirazione della Controriforma; nessun poeta, nemmeno Torquato Tasso (allievo dei gesuiti e autore di sacri poemi), il voluttuoso e malinconico e cavalleresco Tasso; nessun artista, perché l'arte del seicento, quando non servì a fini pratici e si manifestò con ischiettezza, apparve apertamente sensuale.²

Estas duras palabras, si bien hoy fundamentalmente matizadas por la crítica,³

¹ Con esto no se quiere decir que el *Seicento* haya sido olvidado totalmente en Italia durante los siglos XVIII y XIX, pero es evidente que fue víctima de un notable descuido por parte de historiadores y críticos literarios, siendo relegado a una época que podía ser fácilmente reducida a unos cuantos escritores (y éstos a su vez reducidos a unas cuantas obras) y de la cual no valía la pena profundizar seriamente más allá que de ciertos elementos políticos y económicos, que exponían la “pobreza” del siglo en comparación con siglos pasados o posteriores a éste. Fue hasta finales del siglo XIX, con la obra de Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (1888), que comenzó en Europa (cf. Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 20-21) lo que Croce consideró un *revival* “intorno alla pittura, plastica e architettura di quell'età, e su questi argomenti vengono alla luce opere di molto pregio”; aspectos que sólo se encontraban “se non del tutto trascurati finora, trattati di solito con vecchi schemi e con confusi e incerti criteri” (Benedetto Croce, *Storia della età Barocca in Italia*. Pensiero. *Poesia e letteratura. Vita morale*, Laterza, Bari, 1929, pp. XI-XII).

² *Ibidem*, p. 16.

³ En cierta forma, se dice no sin cautela, el mismo Croce atenuaba su negativa opinión, no sin dejar de reafirmarla a la postre, pues la relación del crítico con este siglo es particular y compleja, y por ello conflictiva: “L'Italia viveva allora in grande abbondanza di letteratura e d'arte [...]. Non vi pensarono, dunque, i papi né gli altri uomini di chiesa, che si restrinsero a castigare, con l'indice dei libri proibiti e con le censure e i purgamenti, talune troppo libere manifestazioni d'arte, e

permetten observar algunos de los prejuicios por los que al siglo XVII se le concibió como un momento traumático para la península itálica, y no sólo en el aspecto artístico (que Croce acota a fines puramente prácticos o sensuales), sino también político y social. Así, De Sanctis, en pleno furor romántico nacionalista del *Ottocento*, se refiere al *Seicento* como

il tempo che i grandi Stati d'Europa prendevano stabile assetto, e fondavano ciascuno la patria di Machiavelli, cioè una totalità politica fortificata e cementata da idee religiose, morali e nazionali. E quello era il tempo che l'Italia non solo non riusciva a fondare la patria, ma perdeva affatto la sua indipendenza, la sua libertà, il suo primato nella storia del mondo.⁴

El *Seicento* italiano comparado con los siglos anteriores o con otras naciones de entonces no representaba en la historia literaria más que la sombra de una gloria pasada y caduca. Especialmente en la época de De Sanctis, para la cual

Peggior aspetto prendeva la Controriforma, coi suoi gesuiti, la sua **inquisizione e i suoi roghi, con l'oppressione del pensiero e della parola, col rinvigorismento del Papato, antico ostacolo all'unione dell'Italia, e con l'alleanza stretta tra esso e l'assolutismo dei monarchi, tra esso e la Spagna di Filippo II.** Se il Rinascimento era riprovato per avere messo in non cale i doveri verso la libertà e la dignità nazionale, la Controriforma, che stabiliva definitivamente la servitù, destava aborrimiento e una sorta di ribrezzo, in tutti, anche nei cattolici, che erano allora, in Italia, cattolici liberali o neoguelfi.⁵

a promuovere per un altro verso l'arte e la letteratura di soggetto religioso, che scorse in gran copia; molto meno vi pensarono i gesuiti, che nelle loro scuole raccolsero l'eredità dell'umanesimo e l'amministrarono non del tutto infruttuosamente. I principi, e perfino qualche viceré spagnuolo, e l'aristocrazia, diventata ormai nobiltà cortigiana, non lasciarono di dar favore ai letterati, agli artisti, alle accademie. Quel che non si può distruggere, bisogna adoperarlo e piegarlo ai proprî fini; che è forse un modo di distruggerlo, se corruttela è distruzione [...]. Ma qui ora a noi basta notare la quantità, come segno dell'interessamento di quel tempo per l'arte o per le parvenze e simulazioni d'arte" (*ibidem*, pp. 161-162). Con tal conclusión, es evidente que Croce, al pensar en arte durante el *Seicento*, está pensando siempre en un arte corrompido ("destruido") y a obras que no son más que simulacros de arte, pudiendo sólo considerarlo en su cantidad y no cualidad. Apreciación brutal, sin lugar a dudas, y, sin embargo, aún es posible encontrar que para Croce había existido, si bien con fines propagandísticos, una recuperación del pensamiento humanista, lo que permite abrir nuevas puertas a la investigación y al análisis de un momento tan crítico. Porque es precisamente la recuperación de la tradición y el mismo impulso dado al arte durante el *Seicento* lo que hay que redimensionar, para que pueda existir un nuevo diálogo con la producción artística de la época.

⁴ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano, 2006, p. 669.

⁵ Croce, *op. cit.*, p. 4.

Por supuesto, no dejan de existir motivos para que el *Seicento* sea catalogado de tal forma, ya que es innegable que Italia pasó por una de las mayores crisis políticas y culturales durante este tiempo. Las causas de ésta pueden acuñarse a una decadencia de larga duración que desde finales del *Cinquecento* comenzó a asolar Italia. Después del Concilio de Trento (1545-1563) y de la paz de Cateau-Cambrésis (1559),⁶ dicha decadencia, manifestada primero en frecuentes guerras de sucesión y religiosas, se impondría con el dominio español y la imposición de la Contrarreforma, misma a la que acusa abiertamente Croce de ser la principal razón de las carencias artísticas del *Seicento*, junto con su nuncio, el jesuita, “alacre e prudente, flessibile e tenace, che non perde mai di mira l’interesse della Chiesa di Roma e non guarda ai mezzi purché conducenti a questo scopo”.⁷

Por otro lado, De Sanctis, ante las consecuencias de ambos acontecimientos, acusa enérgicamente tanto al pueblo como a la clase culta de apatía y laxismo, y a los literatos de refugiarse dentro de las academias, alejados de una crisis que para ellos es inexistente.⁸ En otras palabras, la supervivencia había predominado sobre cualquier interés nacionalista e incluso sobre la misma dignidad humana.

El *Seicento*, visto bajo este lente, no puede efectivamente ser un momento

⁶ Firmada entre España, Francia e Inglaterra, quienes llevaron sus guerras a territorio itálico (principalmente las dos primeras naciones), la paz de Cateau-Cambrésis cambió radicalmente la división geopolítica de Italia, quien dependiera del imperio español hasta 1715 y bajo quien estuvieran cuatro de los principales y más grandes estados de la península: Sicilia, Sardeña, Nápoles y el Ducado de Milán, además de un territorio en Maremma conocido como los Presidios de Toscana (cf. Indro Montanelli y Roberto Gervaso, *L’Italia del Seicento. 1600-1700*, Rizzoli, Milano, 2010, p.10).

⁷ Croce, *op. cit.*, p. 16.

⁸ “Di questa catastrofe non ci era una coscienza nazionale, anzi ci era una certa soddisfazione. Dopo tante calamità venivano tempi di pace e di riposo, e il nuovo dominio non parve grave a popoli stanchi di tumulti e di lotte, avvezzi a mutare padroni, e pazienti di servitù, che non toccava le leggi, i costumi, le tradizioni, le superstizioni, e assicurava le vite e le sostanze. [...] Quanto alle classi colte, ritirate da gran tempo nella vita privata, negli ozii letterarii e ne’ piaceri della città e della villa, niente parve loro mutato in Italia, perché niente era mutato nella loro vita. Contenti anche i letterati, a’ quali non mancava il pane delle corti e l’ozio delle accademie” (De Sanctis, *op. cit.*, p. 669).

que haya provisto a la literatura o a la historia de las ideas italianas de autores u obras que inciten la curiosidad del estudioso. Sin embargo, llegar a tal conclusión sería apresurado, así como los juicios categóricos de Croce y De Sanctis, que si bien no dejan de ser en cierta manera veraces, son reduccionistas e incluso obtusos, pues se deja de lado la riqueza del ingenio (palabra clave para entender dicha época) del *Seicento*, el cual, si bien usado para la supervivencia, como dice De Sanctis,⁹ derivó en experimentos únicos y de una complejidad y sofisticación intelectual que sólo bajo aquella crisis pudieron haber sido creados. Por dar sólo un ejemplo, el italianista estadounidense Jon R. Snyder analiza la estética del Barroco, al ver que en ésta ya se encuentran problemáticas que durante el Clasicismo y Romanticismo se recuperaron.¹⁰ Son éstos los resultados de la conciencia de la crisis y de la búsqueda incesante de responder a ésta. Por supuesto, no todos los intelectuales de la época se arriesgaron a una resistencia que fuera vista públicamente como tal¹¹ y era más común seguir la ortodoxia, o simular hacerlo, de

⁹ Si bien De Sanctis admite que la sublevación del pensamiento y la fe italianas no fueron conseguidas absoluta y exitosamente por los presupuestos del Concilio de Trento (el papa romano como “solo e infallibile interprete della verità”), no deja de ver en la respuesta de las clases altas y bajas una **hipocresía cobarde**: “**Ciò che si poté conseguire fu l’ipocrisia, cioè a dire l’osservanza delle forme in disaccordo con la coscienza. Divenne regola di saviezza la dissimulazione e la falsità nel linguaggio, ne’ costumi, nella vita pubblica e privata: immoralità profonda, che toglieva ogni autorità alla coscienza, ed ogni dignità alla vita**” (De Sanctis, *op. cit.*, p. 671, 672). La disimulación es acotada a una indigna manera de vivir, sin ver que en ella había más que hipocresía, pues era portadora de una verdad que era diferente a la verdad conocida por el *Cinquecento* o el *Settecento*, no sólo porque la Iglesia y la monarquía absoluta hubieran negado el derecho a la libre crítica, sino porque la concepción geográfica y científica, con los nuevos descubrimientos, había cambiado abruptamente las certezas existentes.

¹⁰ Cf. Snyder, *op. cit.*, pp. 19-21.

¹¹ **Mismos que De Sanctis restringe a las “resistenze individuali”, donde muchos “uomini pii, e anche ecclesiastici, amarono meglio ardere su’ roghi o esulare che mentire alla coscienza. Intere famiglie abbandonarono l’Italia, e portarono altrove le loro industrie. Uomini egregi di virtù e di scienza onorarono il paese natio scrivendo, predicando nella Svizzera, nell’Inghilterra, in Germania”** (De Sanctis, *op. cit.*, pp. 672-673). Como si la única forma posible de resistencia durante el *Seicento*, o en cualquier época con una crisis similar, fuera a través de la lucha, la muerte o el exilio. No se desea desmeritar aquí casos como el de Giordano Bruno, que correspondería al ideal romántico de De Sanctis; sin embargo, sí se tiene la intención de ampliar el campo de estudio e ir más allá de una concepción casi heroica, para observar episodios de resistencias, tal vez más modestas, pero que no

lo estipulado por la Contrarreforma; sin embargo, es posible rastrear causas cuyas consecuencias puedan ser percibidas actualmente.¹² En otras palabras, hay que procurar entender primero el pasado a partir del mismo pasado, y a partir de allí, comprenderlo en perspectiva con el presente; de lo contrario, el crítico se vuelve verdugo de una serie de eventos que bien podrían contribuir a la explicación de su propio presente. Siguiendo esta línea, se prefiere una interpretación del *Seicento* como la del crítico Asor Rosa, quien, sin subestimar la crisis vivida, encuentra resultados que significativamente afectaron la cultura de la época, aún si éstas estaban construidas siguiendo modelos implementados por la ortodoxia. Con esto, asegura que

il tratto caratterizzante di questa cultura, caduto il sogno universalistico del secolo precedente, sia rappresentato da una ricerca, per quanto tormentata e **contraddittoria, di specificità e di concretezza. S'intende che in molti casi tale ricerca non trova altro modo di esprimersi che sotto forma di ossequio e subordinazione alla mondanità (ma perfino nel Barocco, l'arte che vuol 'piacere', c'è un richiamo ad una fruizione sociale più estesa del prodotto estetico, e l'intensissima attività urbanistica ed architettonica del tempo ne rappresenta la manifestazione più ricca e coerente). S'intende anche che in molti casi tale ricerca si realizza attraverso la mediazione di quella forma di cultura pratica e persuasoria, propria della Chiesa cattolica, in cui l'espansione sociale del sapere (la 'dottrina') è rigidamente subordinata a precisi schemi ideologici e dogmatici.**¹³

Observar la cultura dentro de la crisis es precisamente lo que se pretendió encontrar al momento de realizar esta investigación.

por esto dejan de representar aspectos basilares de la vida del *Seicento*.

¹² Sobre esto, el mismo Croce es consciente, afirmando que al término de la Contrarreforma, la Iglesia estaba “[v]inta, e sottomessa, ma non già distrutta, perché, come ognuno vede, ancor oggi essa continua ad adempiere molteplici uffici morali e politici, che non si saprebbe in qual modo, almeno per adesso e per lungo tratto di tempo, sostituire; ancor oggi l'opera della Contrarreforma matura frutti di utilità sociale” (B. Croce, *op. cit.*, pp. 36-37). Argumento que apoya precisamente el estudio de las obras escritas durante esta época, evitando, no obstante, de reducir las a un papel documental, sino también considerándolas en su espectro artístico, puesto que de este último también se podrá entender de qué manera la estética de la obra contribuyó o se opuso de manera sutil pero significativa al autoritarismo moral de la Contrarreforma.

¹³ Alberto Asor Rosa, “Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del Barocco”, *La cultura della Controriforma*, Laterza, Bari, 1981, p. 9.

Ahora bien, sin afán de desacreditar antiguas posturas –pues no hay que olvidar tampoco que tanto el trabajo de De Sanctis como el de Croce son también resultados de una época y una ideología determinadas,¹⁴ además de que, hay que recalcar, sus opiniones no eran del todo injustificadas—¹⁵ se desea que el lector, libre de prejuicios, se acerque al **Seicento** a través de la apertura de diálogos con aspectos cruciales de esta época, y de los cuales, en las siguientes páginas, se expondrá someramente algunos elementos a través de la introducción a tres tratadistas de la época. Esto último responde a la necesidad de obtener una visión del pasado a partir del mismo pasado; es decir, de tener un primer encuentro con ciertos aspectos poéticos y artísticos del **Seicento**, a partir de la crítica de la propia época.

Antes de continuar, es importante advertir que a lo largo del presente escrito, de manera análoga a lo que hasta ahora se ha presentado, se preferirá el término **Seicento** o siglo XVII al de Barroco. La razón responde siempre a la intención de evitar restringir ciertas características a un determinado fenómeno, ya

¹⁴ Dice Croce a propósito en la “Introduzione” a su libro: “Nel tempo in cui la storiografia dell’età moderna formò i suoi concetti capitali, che fu quello del romanticismo e della filosofia idealistica, l’Italia si trovava tutta impegnata nelle lotte politico-nazionali; e la storiografia italiana, concorrendo in quelle lotte, si delineava secondo gl’interessi che la movevano e si colorava delle loro passioni. Onde non solo un restringersi dell’orizzonte storico quasi soltanto alle origini medievali delle nazioni moderne e all’assorgere dei comuni contro il feudalismo e l’Impero, e un conseguente distornarsi da altri avvenimenti e tempi, ma anche una parzialità di giudizio non facile a evitare” (*op. cit.*, p. 3). Evidentemente, estas circunstancias en la historiografía apenas se estaban combatiendo durante el siglo XX y Croce era uno de sus iniciadores, por lo que aún en él es posible encontrar la mencionada parcialidad de juicio, que le permitió, sin embargo, darse cuenta de la importancia de estudiar una época como el **Seicento**; además pudo ver en la Contrarreforma una parte de responsabilidad para la unificación posterior, pues, con todo, le dio a Italia una estabilidad inexistente en los países del norte por las guerras de religión provocadas por la Reforma (*cf.*, *ibidem*, 14). El rescate e intento de ver más allá de los aspectos negativos del **Seicento** es lo que hace a su obra valiosa hoy en día.

¹⁵ No se puede negar, por ejemplo, que el Concilio de Trento trajo consigo consecuencias políticas, como lo asegura De Sanctis; o que el arte para la Iglesia representaba un vehículo para llegar al pueblo, como dice Croce. Nuevamente, lo que se desea hacer es revalorar estas valiosas informaciones y darles un nuevo enfoque, uno en donde se puede ver de forma desapasionada el efecto que éstas tuvieron dentro de la historia literaria italiana.

que se ha visto que algunos componentes englobados dentro del Barroco, pueden ser encontrados en manifestaciones culturales que no pueden ser clasificadas como barrocas, pues asegura Snyder: “**il Barocco riguarda una sola stagione del Seicento, e non tutta l’arte del Seicento è barocca**”.¹⁶ Sin embargo, se usará cuando se crea pertinente con un afán también de resignificar el término –principalmente cuando se usan terminologías actualmente aceptadas y de uso convencional dentro de la crítica, como las usadas por el italiano Franco Croce–, puesto que la importancia y riqueza que el término ha adquirido a lo largo de la crítica es innegable, aunque, como lo demuestra el estudioso Helmun Hatzfel, frecuentemente usado en el siglo XIX con su acepción peyorativa de **representación de “mal gusto” o considerado** dependiente absoluto de otros fenómenos como el de la Contrarreforma, reduciéndolo al plano religioso (así ocurrió, por ejemplo, con los críticos Cornelius Gurlitt, Alois Riegl y Werner Weisbach, entre otros).¹⁷ Por otro lado, el Barroco tiene hoy en día una serie de connotaciones otorgadas a partir de eventos contemporáneos, y si bien se invita a la apertura de un diálogo entre el pasado y el presente, no se desea revisar ahora mismo tales relaciones, sino únicamente exponer algunos principios del siglo XVII.

Así, el presente trabajo, se divide en cuatro capítulos –acompañados de la presente nota introductoria que desea explicar las razones que motivaron esta investigación– tiene el objetivo de dar una visión general sobre uno de los temas principales tratados durante el **Seicento**: la agudeza.

Para lo anterior, el primer capítulo ofrece un resumen tanto de las

¹⁶ Snyder, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Cf. Helmun Hatzfel, “Examen crítico del desarrollo de las teorías del Barroco”, *Estudios sobre el Barroco*, Ángela Figuera, Carlos Clavería, M. Miniati trads., Gredos, Madrid, 1996, p. 11-51.

circunstancias políticas y religiosas que caracterizaron el siglo XVII, como la manera en la que éstas influyeron en la poesía. De igual forma, se buscó delimitar la evolución de esta última y las razones que generaron la teorización de ciertos elementos que la caracterizaban.

Posteriormente se expondrán las ideas generales de dos tratadistas considerados por la crítica como barrocos moderados por su tentativa de reducir los excesos del estilo *secentista*: Matteo Peregrini y Sforza Pallavicino. En ellos se encontrará una visión panorámica tanto de la poesía como de la poética y pensamiento estético del *Seicento*, ya que son contenedores de elementos difusos y críticos de esta época. Sin embargo, para cumplir cabalmente con lo anterior, también se revisará un tratado de Emanuele Tesauro, que no es considerado canónicamente por la crítica como barroco moderado por la exaltación del gusto *secentista* presente en su obra, debido a su valor intrínseco en cuanto a la teorización de la agudeza. Aunado a esto, la obra de Tesauro, como se verá, tiende también a fungir como conciliadora de tradición y modernidad, por lo que su estudio no será contradictorio para los fines de la presente exposición, porque el presente trabajo tiene como intención ir más allá de etiquetas convencionales de la crítica literaria (como la implementada por Franco Croce) que, si bien útiles al estudio del *Seicento*, pueden evitar observar diferentes espectros de un mismo fenómeno. En este sentido, las obras de la época son como un cuadro cubista que debe ser analizado en su conjunto y no en sus partes, sin que por esto se pierdan las cualidades únicas de cada una de éstas, pues es aquí donde recae su riqueza.

A estos tratadistas se dedican los tres capítulos restantes, mismos que están divididos en dos partes principales: 1) una referencia biográfica de cada uno de los

tratadistas (necesaria ante lo poco conocido que son algunos de estos personajes), y 2) la revisión de una de sus obras y la teoría que éstas den para desentrañar la agudeza.

Ahora bien, estos tratadistas hilvanaron diferentes discursos que, bajo la guía de la tradición clásica, confluían a lo largo de sus trabajos en un punto en común: saber qué era aquello que se conocía por agudeza. Por otro lado, no es difícil hallar convergencias y divergencias entre uno y otro, debido a la proximidad generacional que tuvieron (compartiendo así la misma situación histórica), a su formación y al tema que directa o indirectamente trataron. Además, debido a los años que separan cada tratado es posible distinguir una evolución tanto de contenido como de forma en los tratados de Peregrini y Pallavicino, por lo que se expondrán cada uno de manera cronológica, con el fin de observar esto más fácilmente. Contrariamente a esto, Tesauro se colocará al final, y no entre los dos anteriores como correspondería por la fecha de su tratado, debido en parte a su no pertenencia a los barrocos moderados, y obedeciendo principalmente a las cualidades únicas de su obra, sirviendo entonces al lector como contrapunto de las observaciones hechas por Peregrini y Pallavicino.

Para terminar, **el apartado “Conclusión” cierra este** trabajo con la esperanza de que en un futuro cercano se convierta en el inicio de una nueva investigación.

CAPÍTULO I

EL GUSTO DEL *SEICENTO* CONFLICTO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD Y LA SUPREMACÍA DE LA AGUDEZA

EL GUSTO DURANTE EL *SEICENTO*

Según las palabras de Franco Croce, se puede establecer que el gusto barroco estuvo directamente ligado a diferentes factores políticos, económicos y sociales que afectaron la península itálica a finales del *Cinquecento* y principios del *Seicento*. Entre estos cabe destacar el proceso de refeudalización,¹ originada por las crisis económicas y comerciales del siglo XVI.

La crisis socioeconómica y política, como efecto domino, provocó un abrupto cambio en la ubicación de los centros culturales,² ahora encabezados, sin mucho éxito, por las academias,³ y de manera más constante por las cortes, y modificó de forma general las estructuras sociales, trastocando así costumbres y

¹ El término es acuñado por el historiador Ruggiero Romano y recuperado por varios historiadores, como Rosario Villari y críticos como Alberto Asor Rosa, de quien se ha tomado para este texto (*Storia europea della letteratura italiana*, II, *Dalla decadenza al Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 9-10). Esta crisis económica es más vistosa ante la situación del resto de Europa: “*gli Stati italiani*, se confrontati con gli Stati assoluti che nel frattempo si stanno formando in alcune nazioni europee (Francia, Inghilterra), sono caratterizzati sia da strutture spesso poco moderne e miranti a conservare il sistema dei privilegi, sia da debolezza burocratica e *immobilità sociale*” (Melfino Materazzi, *La parola letteraria. Testi e immagini della letteratura italiana ed europea*, I, *Dall’Alto Medioevo al Seicento*, Loescher, Torino, 2008, p. 930). La visión proteccionista del propio patrimonio volvió el sistema feudal la solución para las clases dominantes, a las cuales pertenecían la mayoría de los miembros de la clase intelectual. Sin embargo, esto sólo empeoró la situación de la península con el paso del tiempo. Ante la carencia de circulación de riquezas, era un hecho la caída del mundo neofeudal italiano, que provocó a su vez la crisis del gusto de su época, demostrando así qué tan estrechamente estaban ligados el uno al otro (*cf.*, Franco Croce, “*Critica e trattatistica del barocco*”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno eds., *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Garzanti, Milano, 1973, p. 506).

² Con excepción de la Toscana y en parte de la curia romana, que se encontraba entonces más agobiada por los problemas religiosos, las otras cortes que florecieron durante el Renacimiento se han perdido, y las que ganaron gran prestigio (la corte de Piamonte, por ejemplo) lo perdieron poco después a causa de la guerras (*cf. ibidem*, pp. 476-477).

³ Pese a que el número de academias fundadas en Italia llegó a ser de 870, a causa del gran éxito que tuvieron durante el *Seicento*, su existencia dependía de un mecenas que perteneciera a la clase política (príncipes, duques, entre otros) o eclesiástica (cardenales), por lo que las obras producidas dentro de éstas se encontraban circunscritas a determinadas búsquedas intelectuales, supervisadas siempre por los pilares del poder. Por ello, las academias tenían tres características principales: daban legitimidad al intelectual que perteneciera a éstas, eran cerradas y elitistas, y tenían generalmente una vida breve (*cf.* Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. 2. Dal Cinquecento al Settecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 555).

mitos sentimentales (llamados así por Franco Croce). Se afectó directamente, en consecuencia, el campo de distribución del arte y la poesía, así como esto provocaría profundos cambios en la concepción que se tenía de éstos.⁴ Además, sin un elemento que pudiese fungir como agente unificador (como la idea de nación o la religión, por ejemplo),⁵ y a causa de los descubrimientos revolucionarios en el campo de las ciencias exactas, la concepción del pasado **cambió totalmente: “le idee vecchie non erano credute più con sincerità, e mancavano idee nuove, che formassero la coscienza e rinvigorissero la tempra”.**⁶ Tal carencia de fe en el pasado, dejó desarmado al individuo del *Seicento*, por lo que no es difícil entender que la Contrarreforma se impusiera en un campo ideológico, más bien, apto para sus fines: defender una institución, la Iglesia de Roma.⁷ No podía esperarse entonces que en una sociedad dominada por el moralismo contrarreformista, incapaz de ver dignidad moral en los sentimientos amorosos, el amor platónico del petrarquismo renacentista perseverara, cayendo en expresiones más mundanas y tomando un cariz lujurioso y voluptuoso.⁸ Como ejemplo de esto, baste observar la obra del mayor

⁴ Ante el analfabetismo de la clase baja, la nobleza y los clérigos se volvieron el principal destinatario de los artistas, de tal manera “la letteratura italiana ha ora un pubblico più omogeneo: la nobiltà capitalistico-feudale” (F. Croce, *op. cit.*, p. 478), lo que contribuyó de manera importante a la nueva concepción que se tenía del papel de la literatura en la sociedad y en el gusto de la época.

⁵ “Spagna e papa non potevano dire: ‘L’Italia siamo noi’. Mancavano loro que’ gagliardi consensi che vengono dal dentro e formano il vincolo nazionale. Lo spirito italiano ubbidiva inerte e non scontento, ma rimaneva al di fuori, non s’immedesimava in loro” (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano, 2006, p. 674).

⁶ *Idem*.

⁷ Cf. Benedetto Croce, *Storia della età Barocca in Italia*. Pensiero. *Poesia e letteratura. Vita morale*, Laterza, Bari, 1929, p. 10. Sobre esto Pablo García afirma que “la labor que se impuso la Iglesia después de Trento alcanzó su extraordinario éxito gracias a que se desarrolló sobre un terreno ya reiteradamente abonado”, y agrega: “Debilidad, inseguridad, sentimiento de impotencia, fueron algunos de los conceptos que reiterados con extrema rigurosidad, contribuyeron a configurar el mundo de la vida como un lugar árido y peligroso. Los predicadores y tratadistas llegaron a negar la risa y la alegría por estar la existencia sujeta a toda clase de males”. (*Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII, Institución ‘Fernando el católico’* (C. S. I. C) Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2013, pp. 39, 40).

⁸ La crisis por la que el petrarquismo pasó está registrada en la obra de Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609), quien, pese a su gran admiración

exponente de la poesía barroca, Giovan Battista Marino,⁹ que refleja la revolución que la poesía sufrió. Con el cambio de gusto y el nuevo público, no sólo los mitos sentimentales cambiaron, sino todo el papel que la poesía tenía dentro de la sociedad. Ya que el arte del *Seicento* había redimensionado las convenciones renacentistas con respecto al canon, sus temas se abrieron y todo podía ser objeto de poesía,¹⁰ pero esto significaba también que ésta se volvía transmisora de mensajes de ocasión y su misión didáctica desapareció:

la funzione sociale della poesia, di educazione ad alti sentimenti (culto **della gloria terrena, dell'amore nobile e così via**) è venuta meno; a quei sentimenti non si crede più; quando li si vagheggiano come in certi romanzi lo si fa nella convinzione della loro irrealtà, come gioco socievole di evasione.¹¹

Por supuesto, si la poesía no desempeña más un papel transmisor y didáctico de

por el poeta toscano, se dedica a una deconstrucción de su obra para encontrar todos sus defectos, criticando ferozmente lo que se consideraba como respeto hacia la autoridad del pasado y la imitación servil del *Cinquecento* (cf. F. Croce, *op. cit.*, pp. 482-488). Se cristaliza así **la crisis de los mitos amorosos de la época: "Il Tassoni sente con esasperazione l'improponibilità nell'età moderna dell'amor platonico ed è portato quindi a dubitare della sua validità anche nel passato, a crederlo anche allora "un'ipocresia" (ibidem, p. 484).**

⁹ Giovan Battista Marino (o Giambattista Marino, Nápoles 1569-1625) se convirtió en la inspiración y el modelo de los jóvenes poetas que buscaban el aplauso del público. Para Asor Rosa, la vida del poeta napolitano resulta incluso paradigmática para el literato italiano de la primera mitad del siglo XVII, al ser acogido en las diferentes cortes de Nápoles, Roma, Génova y Francia –entre otras– y haber sido protegido por personajes de la envergadura de Luis XIII (cf. *Storia europea...*, p. 22). **El móvil de su poesía se encontraba en la búsqueda frecuente de novedad por medio de la reformulación de los modelos clásicos, llegando al culmine de la experimentación con *L'Adone* (1623). Sin embargo, aún antes de éste, Marino ya había destacado por su ruptura con la tradición en *La lira*, como hacen notar Segre y Martignoni: "Marino si impose, soprattutto con la *Lira* del 1614, come il liquidatore di tutta la lirica tardorinascimentale e il necessario punto di partenza per le esperienze successive", y más adelante lo definen como el "interprete dell'insofferenza tardocinquecentesca contro i canoni di equilibrio, regolarità e compostezza rinascimentali" (Segre y Martignoni, *op. cit.*, p. 892). Su poesía, además, hacía un uso excesivo de las figuras retóricas, principalmente de la metáfora, explotando al máximo las connotaciones del lenguaje, para reflejar el lujo y el exotismo que se priorizaban en las cortes que sirvió. De ahí que el crítico del Barroco Giovanni Getto viera reflejada la vida del poeta en su obra que "si nutre [...] in un'atmosfera di splendore e di benessere", producida "da un'anima serena, da un'esperienza di vita prosperosa e soddisfatta, ponendosi come il prezioso ornamento di un'esistenza tranquilla, come un'esplendida superfluità di una vita molle e lussosa" (G. Getto *apud* Asor Rosa, *op. cit.*, p. 23). En otras palabras, Marino y su poesía enmarcan los principales anhelos, aspiraciones y preocupaciones de la generación cortesana de las primeras décadas del *Seicento*.**

¹⁰ Sobre la reconsideración del mundo clásico por parte del siglo XVII **Snyder dice: "Il Barocco cerca, in modo convulso e spesso caotico, di distanziarsi dalla civiltà antica e di fare qualche passo in avanti senza doversi appoggiare ad essa: ciononostante non si tratta di una rottura vera e propria con il passato, bensì del suo progressivo travisamento e indebolimento"** (Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 16-17).

¹¹ F. Croce, *op. cit.*, p. 481

determinados valores sentimentales o morales, el lugar del poeta también cambia dentro de la sociedad y las cortes:

La parte del poeta nella società è perciò più gratuita, più affine a quella che già in parte avevano le altre arti, di produzione edonistica di cose belle al servizio **d'una società fastosa, e non di indicazioni** degli ideali che la società deve propugnare. Il poeta è così esclusivamente volto al diletto del suo pubblico, non ha altra giustificazione che il successo librario.¹²

Esta nueva visión práctica que se tenía de la figura del poeta, no fue cuestionada por los poetas, pese a su clara desventaja frente a los artistas visuales y plásticos, como pintores y escultores.¹³ Lo cual, sin embargo, no debe hacer pensar en una mejor situación para las artes figurativas, ya que la identificación del arte con *techne* fue absoluta, como se puede ver en el famoso pasaje que Sforza Pallavicino recuerda sobre la mosca y el Papa Alejandro VI en uno de sus tratados. Aquí se afirmaba que la primera era más semejante al segundo que un busto hecho por Lorenzo Bernini, escultor por antonomasia en la Italia del *Seicento*. Pallavicino, lejos de ser ofensivo, expone una verdad que ni el mismo Bernini rebatió, por prudencia cortesana o por una sincera convicción, debido a que en el *Seicento* el arte “è *techne*, e l'artista non produce opere che possano aspirare a una condizione superiore, diversa da quelle prodotte da altri artificieri (artigiani, maestri eccetera)”; en consecuencia el artista “è un *homo faber*, insomma, ma questo potere non gli permette né di sfidare la perfezione della **Natura né di affermare l'autonomia delle sue imprese**”.¹⁴ Es decir, el arte humano jamás superaría a la naturaleza.

Con todo, la derrota del oficio del poeta distaba de estar cerca, de modo que cada suceso del *Seicento*, sin importar que todas las circunstancias apunten a un único resultado (en este caso, por ejemplo, el sometimiento del poeta) no

¹² *Idem*.

¹³ Cf. Materazzi, *op. cit.*, p. 934.

¹⁴ Snyder, *op. cit.*, p. 13. El incidente entre Pallavicino y Bernini, así como la defensa en el silencio del segundo, es recuperado y formulado por el mismo Snyder en *ibidem*, pp. 11-14.

puede ser dado por hecho. Así, la propuesta de Platón, que resolvía expulsar al poeta de su República ideal, había llegado a cristalizarse en el **Seicento** de una forma atípica, porque si bien el artista había sido superado por el filósofo, esto no evitó que desde finales del **Cinquecento** y durante todo el siglo subsecuente el interés por el arte y la poesía fuera más intenso que nunca, traducido en la elaboración de un sinnúmero de tratados sobre retórica, poética, técnicas artísticas, entre otros.¹⁵

Probablemente, lo anterior es el principal móvil para que la mayoría de los poetas aceptaran abiertamente el nuevo papel de **homo faber** y permitirían entonces la perpetuación del gusto barroco, favorecida por la constante competencia interna entre los líricos para descubrir quién era capaz de sorprender y agradar más al lector, como explican los famosos versos de Marino en *La Murtoleide* (1626):

È del poeta il fin la meraviglia
(parlo de l'eccellente, non del goffo):
chi non sa far stupir, vada a la striglia.¹⁶

Por supuesto, este estatuto no fue bien recibido por todos los poetas, como puede demostrarlo Gabriello Chiabrera y el grupo de clasicistas barrocos (llamados también antimarinistas).¹⁷ Sin embargo, su posición antimarinista no

¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁶ Giovan Battista Marino, *La Murtoleide. Fischiate*, Henrico Starckio, Spira, 1629, p. 22.

¹⁷ Con respecto a la terminología que la crítica ha usado para referirse tanto a este grupo de poetas como aquellos a favor de la poesía de Marino, Materazzi resume: “La palabra ‘marinista’ fu coniata dal poeta Tommaso Stigliani per designare il gruppo di giovani letterati che difese Marino dall’attacco contenuto nel poema del medesimo Stigliani *Il mondo nuovo* (1617). Alla fine del Seicento, quando l’Arcadia restituì egemonia a una poetica di stampo classicista, si passò a usare il termine ‘marinista’ per indicare la maggior parte dei lirici del secolo, indipendentemente dai loro atteggiamenti nei confronti di Marino, tutti giudicati ugualmente contaminati da cattivo gusto e immoralità. Per contro, si individuavano in un esiguo manipolo di poeti immuni dal generale male del secolo i continuatori della tradizione classica e rinascimentale: Gabriello Chiabrera (1552-1638), Fulvio Testi (1593-1646), Alessandro Tassoni (1565-1636). Si trattava ovviamente di uno schema interpretativo di parte, che non teneva in debito conto i rapporti di tali ‘classicisti’ con la contemporanea poesia barocca. Nel Novecento Benedetto Croce, che è stato il primo a richiamare all’attenzione dei lettori la lirica secentesca

puede entenderse como una búsqueda de revalorización de la posición del poeta y el regreso de ésta a la época renacentista, sino únicamente a un rechazo a la manera en la que Marino y sus seguidores buscaban el éxito. Por lo tanto, tampoco es posible afirmar que el clasicismo (presente principalmente en la corte de Roma¹⁸ y Florencia) no hubiese aceptado esta nueva realidad del poeta. Lo que no es de extrañar si se piensa en la presión intelectual de la época ejercida por la Iglesia, siempre vigilante ante cualquier manifestación artística y cultural, como lo recuerda Franco Croce:

se un programma morale il poeta si propone, se un compito politico si addossa, questo è tutto immediato, di puntuale edificazione, di precisa propaganda politica (non di celebrazione di ideali: gli ideali della Chiesa sono un fatto suo esclusivo, il clericalismo cattolico diffida di interventi troppo penetranti nel mondo della religione, preferisce una devozione spicciola più sicura dai rischi di eresie; gli ideali politici sono in crisi: la politica coincide con la religione, o è soltanto gretta ragion di Stato senz'alcun valor ideale).¹⁹

dopo un oblio durato un paio di secoli, nell'antologia *Lirici marinisti* (1910) confermava la dicotomia 'marinista'/'antimarinista' nel senso che gli avevano dato gli arcadii. A partire dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, è stato proposto di distinguere tra 'marinisti', nel senso di seguaci e imitatori di Marino, e 'concettisti', che operano nell'ambito della medesima poetica, ma senza rapporti con Marino, e di sostituire il concetto di 'antimarinismo' con quello di 'classicismo barocco'. Il 'concettismo', però, non è un fenomeno esclusivamente secentesco, ma affonda le radici nella letteratura del Manierismo; la locuzione 'classicismo barocco', oltre a presentare una certa ambiguità, non indica con sufficiente chiarezza la natura tutta particolare di quel classicismo, né fa riferimento all'influsso di Marino che, pure, vi è chiaramente riconoscibile." (Materazzi, *op. cit.*, p. 1035). La última observación del historiador literario resulta de gran valía a la luz de la importancia que el "fenómeno Marino" causó sobre toda la lírica de la época. Las circunstancias intelectuales y culturales de la península no podrían haber permitido que fuese diferente, por lo que si se habla de un clasicismo barroco debe hacerse con el debido cuidado, para evitar caer en polarizaciones, errores factibles siempre que se usan etiquetas específicas para los movimientos literarios. Así que estos "continuatori della tradizione classica e rinascimentale" deben siempre estar circunscritos a las características e influencias de las que fueron partícipes, puesto que no existe una división tajante entre éstos y los seguidores de Marino. De la misma forma, la crítica que se produjo a favor y en contra de este fenómeno no puede decirse total y absolutamente anti o pro marinista.

¹⁸ El caso del clasicismo de Roma es peculiar. Estaba estrechamente ligado al ámbito eclesiástico (encabezado por el cardenal Maffeo Barberni, luego papa Urbano VIII) y respondía a las exigencias morales y religiosas de la Iglesia. Su desarrollo en esta corte fue aproximadamente entre 1615 y 1630 y estuvo representado por figuras como Gabriello Chiabrera, Virginio Cesarini y Giovanni Ciampoli (*cf.*, Asor Rosa, *op. cit.*, pp. 53-55).

¹⁹ F. Croce, *op. cit.*, p. 481. Sobre el rol propagandístico fundamental de los predicadores dice Materazzi: "Avvalendosi delle tecniche retoriche e letterarie per rendere efficace, coinvolgente e persuasiva l'argomentazione, il predicatore di talento (si pensi ad esempio a figure esemplari come Emanuele Tesauro, Francesco Frugoni, Emanuele Orchi, Paolo Segneri) costruisce con capacità inventive, virtuosismi, linguaggio colorito e denso di artifici e sorpresa nuove forme comunicative, di forte impatto" (Materazzi, *op. cit.*, p. 933). Esto, además de ayudar a comprender los diferentes mecanismos que usaba la Iglesia para mantener bajo control

Y esta puede ser otra razón por la cual el poeta no se revela a su nueva misión, puesto que su figura había adquirido una fuerza diferente: “Il poeta è un tecnico del divertimento o della propaganda ma è un tecnico che ha reale potenza”.²⁰ Entonces, su utilidad, tanto para divertir como para difundir determinadas ideas, no carece de importancia social.²¹

Esto trajo consigo consecuencias sobre la concepción de las agudezas, principalmente la metáfora y el concepto, fundamentos de la poética de la época, de las que cabe resaltar la creación de uniones en donde la distancia entre ambos elementos prácticamente desapareciera, o bien, cuya extravagancia llevara a la incredulidad del lector. En otras palabras, la creación de metáforas verosímiles o inverosímiles y entre estos dos extremos se encontraba la solución en donde “si cercano paragoni acconci, calzanti ma attraverso un controllo intellettualistico”.²²

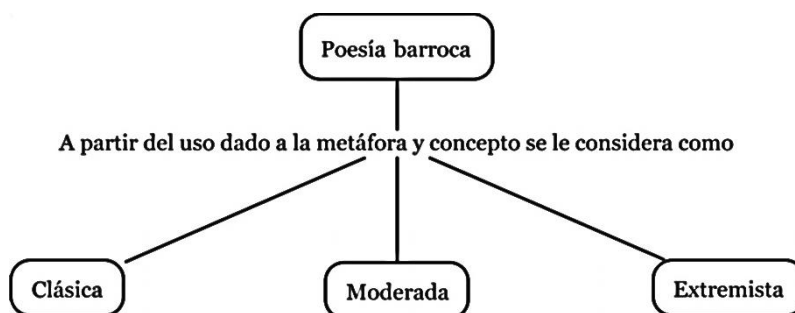
las múltiples dinámicas sociales, demuestra cuán importante era el arte retórica para la época y las instituciones. Es más, durante el *Seicento* no se puede hablar únicamente de interés por la retórica, sino de una incesante necesidad que permeaba cada ámbito social, político y cultura. Incluso la vida cotidiana se hace con las armas de la retórica para poder sobrellevar las presiones de la época, como demuestra el famoso tratado de Torquato Accetto, *La dissimulazione onesta* (1641).

²⁰ F. Croce, *op. cit.*, p. 481.

²¹ De hecho su importancia social formaba parte de los resultados del Concilio de Trento, el cual “al consagrar en su célebre decreto de 1563 el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda, asentó uno de los principios cardinales del barroco: el de que el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría de ‘connoisseurs’ [sic], para convertirse en un formidable instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas” (Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1989, p. 10). Por supuesto, la apertura a “las masas” afectó directamente a las artes figurativa, mientras que en la poesía seguía existiendo un círculo restringido de lectores, lo que no evitó que se convirtiera también en un objeto de propaganda, como puede verse en la alta difusión de poesía sacra y en la imponente figura del predicador. Además, que el arte tuviese estos fines para la Contrarreforma, explica el rechazo a los excesos de los intelectuales formados bajo el jesuitismo.

²² F. Croce, *op. cit.*, p. 480. El punto de quiebre de dicha búsqueda se hallaba precisamente en la tecnificación del arte, un fenómeno del cual se puede ser testigos hoy en día: “L’informazione e la cultura, come ormai tutti constatano, tendono inevitabilmente a trasformarsi in spettacolo, i comportamenti individuali e le pratiche sociali si teatralizzano e cioè mirano espressamente all’efficacia della rappresentazione piuttosto che all’autenticità, lo stesso sapere scientifico porta sulla scena nuove teorie sostituendole alle vecchie non già perché false bensì perché logore e consumate e così via” (Sergio Givone, *Storia dell’estetica*, Laterza, Bari, 2008, p. 4). Sea hoy en día, sea durante el *Seicento*, el deseo inagotable de novedad lleva a

Siguiendo la terminología empleada por Franco Croce, en la poesía barroca se puede encontrar la división representada en el Esquema I.1.²³



Esquema I.1. División de la poesía barroca durante el siglo XVII en Italia.

Esta división puede ser encontrada además en otro género prolífico durante el *Seicento*: el tratado, que tuvo un papel primordial tanto para el gusto, como para la problematización de la poesía en el siglo XVII.

EL TRATADO COMO REAFIRMACIÓN Y CRÍTICA DEL GUSTO *SECENTISTA*

Antes de que el gusto del *Seicento* se pudiera establecer definitivamente, primero debió desarrollarse una serie de disputas, de un talante similar a las que ocurrieron entre *ariostisti* y *tassisti* años atrás. Una de las principales bases y razones de éstas era la exaltación de la modernidad sobre el pasado, concordando con el sentir de los tiempos que se vivían.²⁴ Debido a esto, el

cada campo de saber humano a representaciones que acentúan los problemas de verdad, verosimilitud, realidad y credibilidad. De aquí las quejas de un Tassoni o un Villani que no pueden dar crédito a una metáfora increíble; sin contar la crisis a la que se enfrenta la misma poesía al ser portadora de esas “mentiras”.

²³ No debe desconcertar el uso de poesía barroca clásica, puesto que el cano clásico permanecía vigente, sólo se había modificado la perspectiva con la que se le veía y usaba.

²⁴ Cf. F. Croce, *op. cit.*, p. 473. La novedad estaba intrínsecamente ligada a cada actividad del *Seicento* y una parte de esto se debió al papel de la ciencia como constante innovadora, lo que en ocasiones podía ser nocivo para la misma ciencia. Si bien era cierto que la ciencia buscaba siempre la novedad, también se veía arrastrada por las exigencias del tiempo, lo que provocaba que sus descubrimientos, como en el caso de la poesía, no fueran considerados por la utilidad técnica, sino por su innovación (cf. *ibidem*, p. 487). Para Materazzi esto no es en lo único en lo que la ciencia y el arte se compenetran, ya que a partir de la palabra barroco, que definió toda una serie de puntos vitales de la época, “vanno comunque scorti i segni di una cultura e di un gusto che con una radicale e profonda modificazione dei canoni estetici e letterari rispetto al culto della classicità, collocando in primo piano la varietà delle esperienze, la ricerca,

“**impegno di non accettare passivamente la cultura del passato ma di incidere in esso un personale segno originale**”,²⁵ provocó el choque entre innovadores y conservadores (sin que se pueda afirmar tajantemente que los primeros eran barrocos y los segundos anti-barrocos, así como no se podía afirmar que existiera un poeta absolutamente antimarinista). Con base en lo anterior, y gracias a las constantes disputas entre críticos y poetas desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, es en la polémica en torno a la poesía y poética formada a partir de G. B. Marino²⁶ –y su *Adone* (1623)– punto álgido y crítico de establecimiento del gusto *secentista*, donde se puede observar un estado de lo que fue la crítica literaria de la época. Hay que poner especial atención al significado que Materazzi da a la controversia en torno al *Adone*: “**Un primo segnale dell’egemonia che la cultura gesuitica stava acquisendo si coglie nel dibattito sul ‘concettismo’ successivo alla pubblicazione dell’Adone** di Marino (1623), che fu egemonizzato da intellettuali che facevano parte della Compagnia di Gesù”;²⁷ lo que resulta evidente si se observa cómo, mientras otras obras tenían que recurrir a diferentes artificios para ser publicadas (como ocurrió precisamente con el *Adone*), los tratados sobre poética (a favor o no de Marino) eran publicados en territorio contrarreformista con mayor facilidad. Las razones de esto recaen precisamente en el valor retórico y en cómo, pese a mostrar cierta

l’innovazione e la sperimentazione: il poeta e il pittore, come lo scienziato e il filosofo, esplorano il reale per individuarne aspetti mai osservati in precedenza, mettono in risalto l’evidenza visiva, i sensi, i collegamenti nascosti dei fenomeni” (Materazzi, *op. cit.*, p. 938).

²⁵ F. Croce, *op. cit.*, p. 488. El término “original” se debe siempre tomar en su connotación de novedad o innovación.

²⁶ “**Anche altrove in Europa, seppur con toni più pacati, i critici e i partigiani di Marino prendono parte al dibattito: in Spagna Gracián, per esempio, non esita a lodare le opere del poeta da lui chiamato ‘el delicado’ o ‘el conceptuoso’”** (Snyder, *op. cit.*, p. 35). La observación de Snyder deja en claro qué tan importante era la crítica en torno a Marino, no sólo para la poesía italiana, sino para la europea, al ser una respuesta natural a la influencia que éste había tenido en Europa: “**Lo stile poetico singolare del napoletano, con il suo ricchissimo repertorio di metafore e di figure retoriche di ogni genere, suscita una reazione entusiasta presso non pochi poeti francesi, inglesi, spagnoli e tedeschi, e la sua influenza nella prima parte del secolo presso i ‘preziosi’ in Francia, i ‘culteranisti’ in Spagna e i ‘metafisici’ in Inghilterra non è certo trascurabile”** (*ibidem*, pp. 34-35).

²⁷ Materazzi, *op. cit.*, p. 1050.

simpatía por el poeta napolitano, las tesis propuestas y las conclusiones obtenidas eran realizadas por intelectuales pertenecientes a la Compañía o influidos por sus enseñanzas, y por lo tanto ayudaban a establecer la hegemonía buscada por la Iglesia, a través de la formación de los dirigentes políticos y culturales.

La matrice originaria della cultura barocca era essenzialmente aristocratica e laica [refiriéndose al Renacimiento]: fino al quarto **decennio del secolo essa fu solo ‘contenuta’ da quella ecclesiastica; successivamente quest’ultima riuscì a sostituirla nella sua funzione pilota.**²⁸

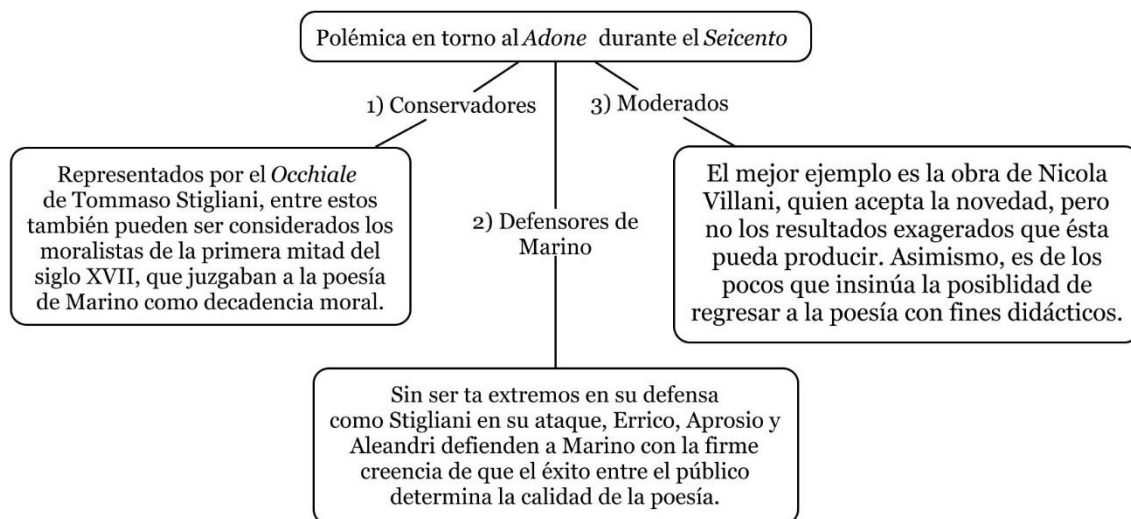
Y con esto se consiguió que paulatinamente las obras producidas por la **Compañía dominaran el escenario literario, hasta que a “partire degli anni Quaranta del secolo i principali trattati letterari furono opera di Gesuiti”;**²⁹ y como prueba de esto se encuentra el *Cannocchiale aristotelico* de Tesauro (1654), máxima obra realizada sobre la agudeza en territorio italiano por un intelectual formado por la Compañía de Jesús. Y esto no debe extrañar, al **contrario, pues como Franco Croce asegura, “non è vero che da quando i gesuiti si occupano dell’educazione ci sia stata nella letteratura una decadenza; a partire dal Tasso, gli scrittori usciti dalle scuole della Compagnia non hanno nulla da invidiare ai grandi della tradizione”;**³⁰ como habría pretendido la crítica de Benedetto Croce. De tal forma se aprecia el siguiente esquema:³¹

²⁸ *Ibidem*, p. 1047.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ F. Croce, *op. cit.*, p. 498.

³¹ *Cf. ibidem*, pp. 488-494.



Esquema I.2. Polémica en torno al *Adone* en el siglo XVII en Italia.

Pese a que el conflicto central entre estas tres posturas es la poesía de Marino y cómo ésta se refleja en la dignidad otorgada a la poesía, entre ellas no existe una división tajante y son más las características que comparten. Principalmente, la celebración de lo nuevo y la afirmación de la superioridad de los modelos modernos sobre la antigüedad. Asimismo, existe un importante punto en común entre la primera y tercera posición: la búsqueda de límites a la novedad, lo que deriva en lo que Franco Croce conoce como el dominio intelectual de la poesía.³² Stigliani, de hecho, por medio de la caricaturización de la obra de Marino expuso uno de los temas centrales de la crítica literaria: ¿cuáles son los límites de las agudezas? Y si existen, entonces ¿qué es una agudeza aceptable y una viciosa?³³ Una vez aceptado y generalizado el gusto de la época, toca ahora al tratado —medio de esta crítica literaria que es también ejercicio literario—³⁴

³² *Ibidem*, p. 491.

³³ *Cf. ibidem*, p. 489.

³⁴ Para el filósofo Walter Benjamín, el tratado es un elemento fundamentalmente medieval, ligado a la tradición escolástica, como la misma palabra “barroco” en su acepción de entimema escolástico, con la intención de penetrar de manera más fácil al campo de la verdad: “Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la ley de su forma, en cuanto guía para la adquisición del conocimiento, tiene que dar importancia al ejercicio de esta forma suya y no su anticipación en el sistema. Este ejercicio se ha impuesto en todas las épocas que reconocieron la esencialidad sin paráfrasis posible de la verdad, hasta llegar a asumir los rasgos de una propedéutica que puede

prescribir los usos correctos de la herramienta empleada para satisfacerlo: la agudeza. La mediación entre tradición y modernidad de esta nueva crítica se **enfoca en “l’esame attento dei nuovi strumenti stilistici, apprezzabili quando non sono soverchi, nocivi quando sono adoperati fuori di luogo, e la ricerca di una migliore giustificazione della metafora.”**³⁵ En otras palabras, se enfoca en entender el uso y la función de los instrumentos poéticos, para su correcta dosificación y justificación.

Antes de continuar, es pertinente resaltar que tanto para la poesía como para el tratado, la fusión entre pasado y modernidad, a veces ecléctica y conflictiva, a veces orgánica y armoniosa, respondía no sólo al deseo de constatar la superioridad del presente con respecto al pasado, sino también a la búsqueda incesante de encontrar y establecer nuevas bases para el conocimiento y la identidad de los diferentes aspectos socioculturales, como el mismo movimiento de la Contrarreforma demuestra:

La Contrarreforma prese quel che le bisognava e le conveniva, **dappertutto: dall’umanesimo, la cultura classica: dai politici del Rinascimento, la ragion di Stato e le arti di prudenza; altresí dagli ideali del Rinascimento la cura delle cose mondane e la pratica operosità, preferite alla vita contemplativa; dalla Riforma, la richiesta correzione nei costumi e nella disciplina ecclesiastica; e così via.**³⁶

ser designada con el término escolástico de tratado, ya que éste alude, si bien de modo latente, a los objetos de la teología, sin los cuales la verdad resulta impensable. Los tratados pueden ser, ciertamente, didácticos en el tono; pero su talante más íntimo les niega el valor conclusivo de **una enseñanza que, al igual que la doctrina, podría imponerse en virtud de la propia autoridad”** (*El origen del drama barroco alemán*, José Muñoz Millanes trad., Taurus, Madrid, 1999, p. 10; para la relación del tratado con el mundo medieval *cf.* p. 11). Gracias a esto se puede entender la elección del tratado por parte de los intelectuales –y especialmente de los tres que se revisan en el presente trabajo– como medio de expresión, puesto que no sólo en las educaciones de la Compañía se favorecía la enseñanza escolástica, sino que en un *Seicento* donde *res y verba* no coinciden más, las maneras de acceder a la verdad por medio del lenguaje son puestas constantemente en duda. Usar el tratado permitió entonces acceder de una forma más directa, **“sin paráfrasis posible”, a la enseñanza de ciertas verdades, sin comprometerse por ello a ser enunciadores de la verdad absoluta, ya que el formato del tratado permite la creación de estatus que no son absolutos, sino más bien, sugerentes.** Además, que el tratado pueda dar estas facilidades, no sólo lo crea menos sospechoso ante otros intelectuales, sino también ante las autoridades eclesiásticas y políticas de la época.

³⁵ F. Croce, *op. cit.*, p. 494.

³⁶ B. Croce, *Storia della età...*, pp. 15-16.

No deben pasar desapercibidos estos elementos, puesto que los jesuitas, emisarios del mensaje contrarreformista, poseían el monopolio educativo y la mayor parte de la clase intelectual italiana se formó dentro de sus aulas. Esta última reprodujo a su vez, de manera inconsciente o consciente (de ser así, usándolos entonces también a conveniencia del escritor o de una institución específica), una evocación de ideales, principios, métodos y conceptos, que, a partir del escritor estudiado, la crítica puede considerar reflejo de servil imitación generacional, de asimilación y síntesis, de superación, o, aún, de oposición abierta a los modelos que se buscaban establecer o que ya se encontraban vigentes. Para conseguir cualquiera de los resultados anteriores, siempre estaba presente el elemento caracterizador del **Seicento**, indispensable para encontrar y fusionar los elementos clásicos y modernos, es decir, elementos alejados entre sí: la **accortezza**,³⁷ ora usada como sinónimo ora como contraposición de lo que representaban ingenio y agudeza, y que actuaría activamente en la metáfora y el concepto, volviéndose el centro de una gran cantidad de debates a lo largo del siglo:

La concettosità, l'ingegnosità, l'arguzia sono forme qualitativamente diverse e in un certo senso decrescenti di un centro d'interessi vitali sostanzialmente unitario (se non proprio omogeneo). Il poeta barocco scopre infatti l'affinità profonda che c'è tra la battuta di spirito, lo scherzo, il gioco di parole, la beffa signorile, da una parte, e, dall'altra, il più severo arrovellarsi sui contenuti intellettuali da esprimere, i cosiddetti concetti, appunto.³⁸

La dificultad para distinguir entre un término y otro y la forma aleatoria en la

³⁷ **Misma virtud “che Ignazio di Loyola sopra le altre tutte cercava ai fini della società da lui fondata, di quella ‘compagnia’, com’egli la denominò con termine militare, che era una milizia politica. E, in effetti, l’accorgimento politico è il tratto che sintetizza nel pensiero comune tutto il moto della Controriforma”** (*ibidem*, p. 16). Su finalidad, sin embargo, no estaba restringida al campo político. Como ocurrió con la mayoría de los elementos usados por la Contrarreforma, la **accortezza** imperó ampliamente en el imaginario del **Seicento** y se convirtió en centro de numerosos debates intelectuales y poéticos, para conocer sus orígenes y alcances dentro del intelecto humano.

³⁸ Alberto Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, Laterza, Roma-Bari, 1979, pp. 7-8.

que era usada dentro de la poética *secentesca* ocasionó que se convirtiera en uno de los principales intereses de los tratados, puesto que ésta se había desarrollado de manera posterior a la maduración del quehacer poético,³⁹ y, a diferencia de éste, mantenía una relación más estrecha con la tradición clásica, tal y como lo dice Benedetto Croce:

Nel Seicento, se la letteratura si atteggiava a ribelle e rivoluzionaria contro la vecchia scuola e i vecchi scrittori, che diceva freddi e senza spiriti, la teoria letteraria, invece, rimase sostanzialmente quella **medesima ch'era stata accettata** nei secoli precedenti. Rimase, cioè, **fondata nelle dottrine dei retori dell'antichità**, e in ispecie nella Rettorica aristotelica, quale era stata commentata, elaborata e sistemata nel Rinascimento.⁴⁰

Sin embargo, si bien es evidente que había una gran influencia de Aristóteles sobre la tratadística, no debe creerse que ésta haya seguido ortodoxa y sistemáticamente los principios del estagirita.

LA AGUDEZA Y LA TRADICIÓN CLÁSICA BAJO EL ESCRUTINIO DE LA TRATADÍSTICA *SECENTESCA*

Los tratados que se habían formulado entre los partidistas y los opositores de Marino tenían como punto de partida y centro de su discusión la obra del poeta napolitano, sin embargo, habían cimentado dudas acerca del quehacer del poeta y del efecto que éste tenía en el público. Entre éstas, el hecho de que el éxito y valor de un poeta dependiera únicamente del gusto del público y su éxito en

³⁹ “Molto intenso anche il lavoro della riflessione teorica sulla poesia e la creazione letteraria, che si sforza di superare in vari modi il regolismo freddo e ormai inerte della teorica rinascimentale. Due osservazioni: innanzi tutto, non è difficile capire, guardando le date [el poema de Marino se imprimió en 1623 y el tratado de Peregrini apareció en 1639], que si tratta di una riflessione, che nasce *a posteriori* dopo lo svolgimento sperimentale e creativo delle esperienze poetiche; in **secondo luogo, pur muovendosi anch'essa in gran parte nel solco tradizionale dell'aristotelismo, tuttavia, confrontandosi con le innovazioni della poesia contemporanea e cercando di dar loro una misura e una regola, dice intorno alla natura e alla genesi della creazione poetica cose non prive di originalità e profondità**” (Asor Rosa, *Storia europea...*, p. 43).

⁴⁰ Benedetto Croce, “I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián”, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1949, p. 313.

ventas, criterios sin base filosófica o lógica, se convirtió en el inicio de un punto crítico de discusiones, que no sólo cuestionaban al poeta, sino también al público y a las expectativas que éste tenía, como lo demuestran los cuestionamientos hechos por Stigliani.⁴¹ A estas nuevas preocupaciones se aunó un viejo tema de debate para la crítica italiana: la *Poética* de Aristóteles,⁴² que si bien se consideraba y se tomaba como base, esto no la eximió de ser redimensionada, como el resto de la tradición clásica. De hecho la aparición del comentario de Francesco Robortello sobre la *Poética* de Aristóteles (1548), así como la primera traducción al florentino de esta misma obra por Francesco Patrizi da Cherso en 1546, y la versión y comentario hecho por Ludovico Castelvetro, en 1570, crearon un gran furor entre los intelectuales de la segunda mitad del siglo XVI y parte del inicio del subsecuente siglo. Los principales puntos a discutir eran las diferencias entre la retórica y la poética, y sobre esta última, la naturaleza de la mimesis. Para Snyder, estas discusiones representan las raíces de la estética barroca. Por lo tanto, se pueden observar cambios profundos entre los tratados de la segunda mitad del *Cinquecento*, que más bien sostenían y seguían el pensamiento aristotélico, y aquellos que se produjeron durante la primera mitad del *Seicento*. Así, en el *Cinquecento*, “Aristotele aveva sollevato non pochi problemi, ed innanzitutto quello della posizione stessa della poesia rispetto alla logica, alla storia e alle altre attività spirituali”.⁴³ Por el contrario, en el *Seicento*, Aristóteles, ya no podía ser considerado como una

⁴¹ Sobre lo cual se expresa Ardissino: “Sull’impiego etico della poesia, sul *docere*, prevale il soddisfaccimento, il *delectare*. La fortuna presso i lettori, di cui si mostrava ben consapevole già Tasso, diventa una costante delle riflessioni teoriche” (Erminia Ardissino, *Il Seicento*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 23). Evidentemente, después de la pérdida del aspecto filosófico o dialéctico que la poesía pudiese tener y el triunfo del aplauso del público, no quedaba más al humanista que entender las características de esta nueva poesía.

⁴² Cf. Snyder, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁴³ Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*. IV. *Controriforma e barocco. Da Campanella a Vico*, Einaudi, Torino, 1978, p. 745.

autoridad absoluta y la “apología degli anti-aristotelici diventa così celebrazione dell’esibizione dell’ingegno, più che dei nuovi strumenti di conoscenza”.⁴⁴

Aristóteles entonces se volvió el equivalente filosófico de Petrarca:

Una ribellione anzitutto (propria del mondo dai più larghi orizzonti in cui si muove il letterato secentesco) alle convinzioni passivamente accettate **al culto rigido dell’autorità: non a caso all’inizio delle *Considerazioni*** [di Tassoni] il nome del Petrarca è associato a quello di Aristotele in una **dichiarazione d’indipendenza** sia dal prestigio del grande lirico sia **dall’ossequio al giudizio del sommo filosofo.**⁴⁵

Por ende, sus teorías, si bien no olvidadas, ya no eran consideradas como única opción para explicar la poesía, en parte porque la realidad poética había cambiado, entrando al “nuevo mundo” en el que el individuo del *Seicento* se encontraba.⁴⁶

Llenos del espíritu de la época, los tratadistas, para responder a aquello que provocaba la maravilla y el aplauso del público más para un poeta que para otro, hicieron que el género del cual se valían se transformara a la par de la poesía y que se concretara como una actividad literaria autónoma, puesto que, siguiendo los gustos de la época, no se trataba de una simple exposición de argumentos, sino que se buscaba “la piacevolezza, il brio dell’esposizione, l’incontro più facile con il pubblico in un compiacimento ben secentistico nell’arguzia che fa talvolta d’alcune discussioni critiche secentesche delle

⁴⁴ F. Croce, *op. cit.*, p. 484.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ En este contexto se ha decidido usar la expresión “nuevo mundo” para intentar representar la manera en la que los diversos descubrimientos geográficos y astronómicos, así como las la escisión religiosa de Occidente habían afectado la relación del ser humano con la realidad conocida, pues ésta simplemente se había vuelto desconocida, dejando en su lugar incertidumbre y angustia. En esta medida, los avances científicos y tecnológicos que habían dado lugar al desconocimiento de este “nuevo mundo” comenzaron a usarse para poder comprenderlo cabalmente. Como parte de todos estos cambios epistemológicos, el marinismo entonces también debía de ser explicado para resarcir el vínculo perdido con la realidad, en este caso, artística y, a su vez, cultural y social. Bajo esta perspectiva, se pueden considerar las dos características que según el crítico italiano Asor Rosa se atribuyen al siglo XVII: el Barroco y la “nuova scienza” (cf. Asor Rosa, “Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del Barocco”, *La cultura della Controriforma*, Laterza, Bari, 1981, p. 19), que mantienen un dialogo abierto, observando características de uno sobre otro y viceversa. Para ejemplificar esto, es reveladora la manera en la que el tratadista Emanuele Tesauro hace uso del catalejo, invento científico galileiano, como metáfora de su trabajo.

esemplificazioni complete”,⁴⁷ y esto porque tanto contenido como estilo se **compenetraban**: sus “**scritti estetici s’identificano pienamente con il proprio oggetto**, proponendosi anche loro como una especie de scrittura creativa o, per usare un **termine a loro caro, ingegnosa**”.⁴⁸ En otras palabras, el estilo usado en sus tratados era realizado con el objetivo de hacer de sus propios escritos un ejemplo a seguir y de poner en práctica su propia teoría para demostrar que ése era el camino justo para discernir qué hacía más poética una obra u otra, o bien, qué era agudeza. Entonces, sin abandonar las exigencias del gusto en su propio estilo, los tratadistas se dedicaron a la crítica tanto del gusto como de los medios para satisfacerlo,⁴⁹ y el método del que echaron mano fue el de la búsqueda de una mediación entre modernidad y tradición, lo que podría recordar en un principio el antiguo precepto griego del justo medio, impresión que desaparece al instante de acercarse a uno de estos tratados. Prueba de lo anterior es la tajante diferencia entre el tratado del *Cinquecento* –como el usado por Torquato Tasso, que, al imitar la lógica de la tradición griega, conducía al lector dentro de una argumentación deductiva, siguiendo los esquemas socráticos– y del *Seicento* –como el de Emanuele Tesauro, que, con su estilo *secentista*, ofrece **una argumentación vertiginosa, símil a “una performance testuale, una specie di metaletteratura che replica e amplia le qualità delle opere che intende analizzare”**.⁵⁰

⁴⁷ *Ibidem*, p. 482.

⁴⁸ Snyder, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ Esto en un primer momento puede parecer contradictorio, puesto que el estilo de los tratadistas que atacaban el gusto de la época, satisfacía al mismo tiempo dicho gusto. Sin embargo, uno puede reconocer que la forma en la que se satisfacía el gusto era haciendo uso de las mismas prerrogativas que los tratadistas proponían para evitar los excesos del barroco extremista. En otras palabras, el estilo era un ejemplo de su propia teoría, la cual no estaba completamente en contra del nuevo gusto, sino más bien de sus excesos.

⁵⁰ Snyder, *op. cit.*, p. 24. Para la comparación entre ambos modelos de tratados, *cf. ibidem*, pp. 23-24. Cabe mencionar que el tratado *secentista* lleva al extremo otra de las **cualidades señaladas por Benjamin**: “**En su forma canónica se encontrará la cita autorizada como el único elemento que responde a una intención que es casi más educativa que didáctica.**”

El estilo sólo deja más en evidencia el centro de gravedad entorno a cual giraban los tratados. De hecho este estilo ayuda a comprender el tratado mismo, porque **“è il movimento della scrittura critica stessa, il formarsi e l’enunciarsi delle idee nello sviluppo inesauribile del discorso estetico, nonché il loro inserimento strategico nel tessuto cangiante dell’opera, ad esprimere il senso del testo: questo è essenzialmente il modo barocco di discorrere sull’arte barocca”**.⁵¹

Lo que se ve en este tejido cambiante y metaliterario es efectivamente que la esencia ya no es Aristóteles o Marino. El anhelo de superar las poéticas del *Cinquecento*, impulsaba la resolución de los tratados del *Seicento* para entender cuál era facultad humana que se encargaba de la creación y la comprensión estética. La resolución de tal problema podía tener como base fundamental la tradición clásica pero no podía reducirse a ésta no sólo por las nuevas condiciones de la poesía moderna, sino también porque la misma recuperación de la *Poética* de Aristóteles, al separar la lógica de la poesía, había negado una explicación intelectual. Por eso, el filósofo italiano Eugenio Garin afirma que

[la] comune preoccupazione era sí di ritrovare una funzione che non fosse **intelletto, dando all’arte la sua autonomia, anche se poi si scivolava in genere in una combinazione di elementi sensuali sottolineandosi soprattutto la dilettevolezza recata dalla poesia. E dilettevolezza reca il meraviglioso e artificioso**.⁵²

La exposición es la quinta esencia de su método. El método es rodeo. En la exposición en cuanto rodeo consiste, por tanto, lo que el **tratado tiene de método. [...] Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente regresa a la cosa misma**” (*op. cit.*, p. 10). Desde principios del siglo XVII el tratado retoma **su carácter en espiral, en cuyo centro siempre se hallará la “cita autorizada”, que puede fungir como definición o bien como ejemplo delimitador.**

⁵¹ Snyder, *op. cit.*, p. 24.

⁵² Garin, *op. cit.*, p. 789. Para Benedetto Croce una de las formas que el *Seicento* encontró para medir la calidad de la poesía radicaba **en el gusto: “Né meno divulgato e di moda era il gusto, o buon gusto: la facoltà giudicatrice, versante sul bello, distinta la certa guisa dal giudizio intellettuale e che qualche volta si divideva in attiva e passiva, talché parlava di un ‘gusto produttivo’ o ‘fecondo’, coincidente con l’ingegno’, e di un altro ‘sterile’”** (“**Fermenti di pensiero nel secolo XVII**”, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1950, p. 208). Asimismo, establece que el término ‘gusto’ visto como facultad valorativa es dado por Gracián (*cf. ibidem*, p. 209). Sin embargo, tal característica, perceptible incluso en **cómo el crítico la denomina “buon gusto”, pertenece más formalmente al ámbito del Settecento**, por lo que esta observación debería ser considerada más bien así: las búsquedas de aquello que da valor al arte y las posibles respuestas que se encontraron en el *Seicento* fueron los antecesores directos del siglo subsecuente.

Siguiendo la *Retórica* de Aristóteles, se identificó la agudeza como la función que no era el intelecto y que creara artificio (producto del poeta) y maravilla (efecto en el público). Sin embargo, la naturaleza de ésta tenía que ser develada, así como los mecanismos por los cuales llegaba a tales resultados.

Como había ocurrido con la mayoría de los campos socioculturales de la época, los tratados del *Seicento* imprimieron las experiencias poéticas de la época en conceptos usados por la tradición renacentista, principalmente en la neoplatónica. En consecuencia, la exaltación de la modernidad –característica fundamental del *Seicento* y del gusto barroco—⁵³ provocaba un constante uso (y abuso) de planteamientos de teorías (en muchas ocasiones sólo para su refutación) y de ejemplos de fuentes griegas y latinas. Así, era prácticamente obligatoria la presencia de la *Poética* y la *Retórica* aristotélicas, y como fuentes secundarias algunos diálogos platónicos, obras de Cicerón, de Quintiliano, así como de poetas (Horacio, Ovidio y Marcial) e históricos y moralistas latinos (Tácito, Suetonio, Plinio y Séneca). Además, tal vez como forma de reafirmar la novedad de sus propias obras respecto a las de sus antecesores inmediatos, era menos frecuente el uso de obras a caballo entre el *Cinquecento* y *Seicento*.⁵⁴

EL TRATADO BARROCO MODERADO

La tardía teorización de la poesía del *Seicento*, basada en las enseñanzas de la escuela jesuítica, indica por qué los tratados de la época buscaban explicar los mecanismos usados por la lírica y establecer límites y reglas para los poetas.⁵⁵

⁵³ Cf. F. Croce, *op. cit.*, p. 473.

⁵⁴ Entre estos se encontraban Giuseppe Giusto Scaligero, Iustus Lipsius, Juan Huarte, entre otros (cf. Snyder, *op. cit.*, p. 30).

⁵⁵ “È singolare che la teorizzazione del Barocco avvenga a Seicento inoltrato, quando ormai il dibattito sull’*Adone* [...] si è spento e appare netta l’affermazione di Marino e della sua poetica nell’ambito culturale italiano. La trattatistica sul concettismo si colloca infatti intorno alla metà del secolo: ciò significa non soltanto che il gusto arguto della ‘nuova’ poesia viene

Por este motivo se puede entender que, más que negar un gusto o un determinado artificio, lo que se propone el tratado del *Seicento* es organizar y delimitar aspectos ya establecidos de la poesía. Lo anterior sirve de antesala para comprender cabalmente lo que Franco Croce ha llamado “trattatistica barocco-moderata”, término ampliamente aceptado y usado por la crítica contemporánea (como lo muestran los textos de Snyder y Asor Rosa). Ésta se preocupaba por

[il] perfezionamento delle regole retoriche, [l']aggiornamento dell'estetica, con l'orgoglio barocco nell'affrontare temi non sistematicamente affrontati dagli antichi, ma anche con la preoccupazione moderata di evitare attraverso una regolamentazione i difetti del nuovo stile, salvandone invece gli elementi migliori.⁵⁶

Por lo tanto, no hay ni una completa negación de la modernidad, ni una completa aceptación: de ahí la pertinencia de la crítica de llamar a esta postura “moderada”, interesada por encontrar lo mejor de cada propuesta y tratar de frenar los excesos poéticos de la época. En otras palabras, los moderados buscaban “riequilibrare o di controbilaciare i presunti eccessi del marinismo”,⁵⁷ sirviendo así de mediadores entre los resultados de la frenética búsqueda de éxito de los poetas (que no podían seguir siendo permitidos, no sólo a los creadores de maravillas, sino también al público, responsable en gran parte de estos abusos retóricos) y el correcto uso del ingenio.

Pese a mantener ciertas bases fijas, las formas en la que los tratadistas concibieron las problemáticas, y las resoluciones que proponían fueron

razionalizzato dopo l'esplosione di questa, ma anche che tale codificazione, pur tardiva, si propone di stabilire regole e individuare canoni, di far insomma del Barocco un sistema letterario organico” (Segre y Martignoni, *op. cit.*, p. 1049). Por este motivo se puede entender que, más que negar un gusto o un determinado artificio, lo que se propone el tratado del *Seicento* es organizar y delimitar aspectos ya establecidos de la poesía.

⁵⁶ *Idem.* Franco Croce agrega que no deja de ser notable el hecho de que cuando estos tratados comienzan a surgir, la situación económica italiana estaba tocando puntos críticos, por lo que el lujo que había sido uno de los principales atractivos de la poesía, había perdido su vigencia. El exceso de sensualismo y exotismo ya no tiene cabida en la cotidianidad ni siquiera de los grandes señores feudales.

⁵⁷ Snyder, *op. cit.*, p. 35.

múltiples, lo que reflejaba la concepción que cada uno tenía sobre la poesía. Sin embargo, desde el momento en que se proponía una esquematización del fenómeno literario y se ofrecía una serie de delimitantes para su práctica, es claro que para cada uno de ellos, así como para los artistas del **Seicento**, había sido asimilado el hecho de que la poesía era una técnica, y como tal, debía tener reglas para su perfeccionamiento. Afirma Materazzi que los

nuovi contenuti e modi artistici del Barocco implicano il rifiuto del concetto di imitazione e di tutti quegli schemi e modelli equilibrati che avevano improntato la tradizione classicistica; il Barocco fa esplodere le forme, ne insegue la variazione e la moltiplicazione, in una ricerca **ossessiva della novità attraverso il virtuosismo tecnico dell'arte**.⁵⁸

Como ya se mencionó, la imitación servil no era una opción durante el **Seicento**, por lo que la teorización de los tratadistas no implicaba la creación de formas cristalizadas que debieran ser seguidas ciegamente; al contrario, las limitantes que se sugerían eran para un mejor encauzamiento de esta técnica, **para evitar precisamente que esta “ricerca ossessiva della novità” resultara perjudicial.**

⁵⁸ Materazzi, *op. cit.*, p. 940.

CAPÍTULO II

MATTEO PEREGRINI (1595-1652)

VIDA¹

El primer intelectual italiano que se preocupó por la exacerbación de agudezas en las obras poéticas de sus contemporáneos fue el boloñés Matteo Peregrini,² filósofo,

¹ Para la vida de Peregrini, se puede consultar principalmente, mas no únicamente, la obra de Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, VI (Stamperia di San Tommaso D'Aquino, Bologna, 1788, pp. 331-333), a partir de la cual los diferentes críticos han tomado los datos biográficos y en donde ya es evidente el cambio de grafía del apellido del boloñés a "Pellegrini", ocurrida posiblemente por la asociación al adjetivo "pellegrino" (extraño) que se daba al sustantivo concepto o agudeza, de los que se ocupó el tratadista. Sin embargo, su apellido correctamente escrito, como lo hace notar Ezio Raimondi ("Matteo Peregrini", Ezio Raimondi ed., *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 111) es Peregrini, pues así consta en la mayoría de las portadas de los tratados impresos durante la vida del autor y en las firmas de sus dedicatorias, aunque en su tratado de *I fonti dell'ingegno* (1650) tanto en la portada como en la dedicatoria aparece como Matteo Pellegrini, como lo hace notar Benedetto Croce ("I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián", *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1949, p. 324, n. 2). En cuanto la fecha de nacimiento de Peregrini, la mayoría de los críticos o biógrafos que se han ocupado de la vida del tratadista no fijan una fecha de nacimiento, incluyendo la mencionada de Fantuzzi; sin embargo, Erminia Ardissino, en su nota biográfica, asegura que nació en Liano (coincidiendo con Fantuzzi) en 1595 (cf. Matteo Peregrini, *Delle acutezze*, Erminia Ardissino ed., Edizioni Res, Torino, 1997, p. 163), año al que llegó, seguramente de la misma forma que Croce: "Ho ricavato la data di nascita, che manca nel Fantuzzi, dalla prefazione ai *Fonti dell'ingegno* (1650), dove il Pellegrini dice di avere raggiunto 'il quinto anno sopra il cinquecentesimo'" (Croce, "I trattatisti italiani...", p. 324, n. 2).

² Según Segre y Martignoni, el texto de Peregrini fue el primer tratado teórico sobre el conceptismo en Europa (cf. Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. 2. Dal Cinquecento al Settecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 1049). Sin embargo, esto se contrapone a la afirmación de Snyder, quien sostiene que el primero en teorizar sobre el concepto fue el jesuita polaco Maciej [Matteo] Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), con su tratado *De acuto et arguto* (1626), cuyo manuscrito no fue impreso durante la vida del autor, pero esto no evitó que circulara por Europa (cf. Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 37). Por lo tanto, se puede decir que, si bien el de Peregrini no fue precisamente el primero en existir, sí fue el primero en ser dado a conocer de manera impresa. Además, como asegura Franco Croce, Peregrini fue sin lugar a dudas el iniciador de la crítica formal del *Seicento* en Italia con respecto a la agudeza, además de cumplir por esto una serie de características y requerimientos básicos de la época: "il primo teorico dell'acutezza, il Peregrini, rappresenta le esigenze di regolamentazione del barocco nelle sue forme più facili. Nel suo trattato *Delle acutezze* sono alcuni elementi che appartengono senz'altro al barocco più tipico: l'affermazione anzitutto della novità della sua ricerca [...]: il riconoscimento in secondo luogo della superiorità della scrittura arguta su quella non figurata cui si lega in alcuni campi [...] anche una pratica adesione ai modi del nuovo stile" (F. Croce, "Critica e trattatistica del barocco", en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno eds., *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Garzanti, Milano, 1973, p. 495), lo que no le impedirá atacar ferozmente a la misma novedad y a la agudeza del estilo de su tiempo, sin que esto resulte contradictorio. Asimismo, si bien Franco Croce concibe la reglamentación de Peregrini como de las más sencillas, no por esto debe de tenerse a su tratado como sencillo y mucho menos banal, porque al ser el primero de su tipo, es normal que la

sacerdote, intelectual de cortes (Bolonia y Génova) y academias (*Accademia della Notte* y *Accademia de' Gelati*), protegido por hombres de la esfera política y de la Iglesia como el cardenal Antonio Barberini. Obtuvo los títulos de licenciado en filosofía (1620) y doctor en teología (1622). No se sabe con exactitud la fecha en la que entró a la Compañía de Jesús, pero se estima que fue antes de 1625 cuando el cardenal Antonio Barberini solicitó su ayuda. El boloñés realizó varios viajes dentro y fuera de Italia y gracias a sus amistades y a su valor propio consiguió diferentes cargos como lector en la universidad de Roma, consultor de la República de Bolonia y primer custodio de la Biblioteca Vaticana, junto a su amigo el cardenal Francesco Maria Sforza Pallavicino. Peregrini pronunció diversos discursos en Bolonia, Génova y Roma. Escribió un estudio sobre la belleza (*Perché si ami il bello*) a partir de dos versos de una poesía de Giovanni Della Casa, redactó un idilio para la *Accademia della Notte* bajo el pseudónimo de “Errante”³ y, además de su tesis pública de filosofía, escribió seis tratados en donde se ocupó del lugar de los intelectuales en la corte (*Che al savio è convenevole corteggiare*, Bologna, 1624),⁴ del comportamiento de los príncipes y sus siervos (*Della pratica comune a principi e servitori loro*, 1634), de política (*Politica massima divisa in diciassette declamazioni*, 1640) y del ingenio. A este último dedicó dos obras, la primera de 1639, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti si appellano*, y la segunda datada en 1650, *Fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, ambas escritas como

teorización del boloñés no sea tan sofisticada como lo serán sus sucesores.

³ Ambos publicados dentro de las antologías editadas por la *Accademia della Notte*, entre otros escritos y poesías de Peregrini.

⁴ Esta obra fue atacada por Giambattista Manzini en *Il servire negato al savio* (1634), a quien respondió Peregrini con la *Difesa del savio in corte*.

parte de un proyecto de mayor envergadura que no se llevó a cabo.⁵

Con su vida y obra Peregrini, en palabras de Asor Rosa, representa al intelectual *secentista* que, siguiendo los preceptos de la educación jesuita, engloba las características del barroco moderado:

in lui [...] il peso dell'educazione religiosa e la particolare dimestichezza con il prudente conservatorismo degli ambienti accademici piú accreditati lo spingevano ad assumere una posizione di accorto equilibrio tra le frenesie innovative del secolo ed esigenze assai vive di decoro formale e morale.⁶

Además, para Snyder, la vida del jesuita, por la relación que tuvo con las **instituciones políticas, religiosas y culturales de la época, “è esemplare del percorso del intellettuale barocco”.**⁷

FORTUNA

Benedetto Croce aseguró que Matteo Peregrini fue quien trazó la línea a seguir en los tratados sobre agudeza para los críticos posteriores a él:

Meno ancora del Pellegrini riescono a combattere il secentismo, ferendolo nel punto vitale, i critici posteriori, i quali tutti dipendono da lui e lui chiamano guida e maestro.⁸

El combate al que aquí se refiere es la delimitación de las propiedades de la poesía y de su relación con la retórica y la dialéctica. Croce, con tal elogio, demuestra en

⁵ “Il P[eregrini] prometteva, alla fine del trattato delle *Acutezze* (1639), e riprometteva nelle pref. ai *Fonti* (1650), un trattato *Delle moderne corruttele dell'eloquenza*, che non fu mai pubblicato” (B. Croce, “I trattatisti italiani...”, p. 345). Efectivamente, al final de *Delle acutezze* (cap. XIII), Peregrini informa de la futura publicación de tal obra e, incluso, dentro de este mismo tratado (cap. XII), habla de la misma como si ya estuviese escrita: “In che consista l'affettazione e come si mostri ho detto ampiamente nel libro delle moderne corruttele dell'eloquenza” (Peregrini, *op. cit.*, p. 126), lo que lleva a pensar a Aridissino que dicha obra estuviese ya siendo escrita cuando *Delle acutezze* fue publicado (cf. Aridissino, “Nota biografica”, para *ibidem*, p. 165). La teoría de Aridissino, si bien fundamentada por el pasaje citado, no tiene, sin embargo, más pruebas, puesto que no se conoce ningún manuscrito o documento que pueda probar la existencia del mismo.

⁶ Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, II, *Dalla decadenza al Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2009, p. 46.

⁷ Snyder, *op. cit.*, p. 41.

⁸ B. Croce, “I trattatisti italiani...”, p. 334.

que tan alta estima tenía al tratadista.⁹ Por esto, lamentó profundamente el olvido en el que críticos e historiadores literarios lo dejaron. Porque, pese a ser recordado no sin admiración por sus contemporáneos, como Sforza Pallavicino, por el marqués Giovan-Gioseffo Orsi en sus *Considerazioni*,¹⁰ e incluso por Ludovico Muratori en su *Perfetta poesia*, la crítica italiana omitió su existencia dentro de sus páginas durante aproximadamente más de un siglo.¹¹

Pese a que la apreciación que se tenía de Peregrini era buena, también existieron críticas en su contra,¹² especialmente la de Perfrancesco Minozzi, que atacó a un anónimo escritor, identificado fácilmente con el boloñés, en una carta dentro de sus *Sfogamenti d'ingegno* (1641). En ésta se considera que Peregrini **forma parte de las “pecore erudite”** que no pueden apreciar el ingenio de la época y que por tanto dedican sus vidas a crear dialécticas, retóricas y poéticas que **censuran “le innocenti lussurie d’un vago stile e le libidini virutose d’un ingegno brillante”**.¹³ Lo que explica que Muratori haya simpatizado con Peregrini, puesto que las palabras de Minozzi muestran el descontento que *Delle acutezze* había

⁹ El crítico incluso había prometido realizar un estudio más exhaustivo entorno a la obra del boloñés, que jamás pudo realizar (*cf. ibid.*, p. 323).

¹⁰ “Parlo, ed ho sempre parlato, per bocca del nostro Peregrino, perché lui mi sono proposto per maestro, come quello che, in questa particolare dottrina, è il piú accurato discepolo del sommo maestro Aristotele” (Orsi, *Considerazioni, apud ibidem*, 335). El elogio de Orsi no pasa desapercibido para los lectores de Peregrini, ya que el tratadista no muestra una particular inclinación hacia las teorías aristotélicas. De hecho, las menciones que hace sobre el trabajo del estagirita se pueden reducir a una cuantas. Sin embargo, es probable que Orsi lo considere de esta forma porque fue el tratadista que más trató de regresar al “justo medio” en la poesía.

¹¹ “Non ne discorre il Belloni, nel suo libro sul *Seicento* (Milano, Vallardi, 1899), ch’è il migliore che si abbia sull’argomento” (*ibidem*, p. 323, n. 1). Incluso De Sactis, uno de los historiadores más importantes del siglo XIX, no menciona a Peregrini, por lo que el tono de reproche y de indignación, palpable en el texto de Croce, es comprensible. De aquí sus intentos de revalorar la obra del boloñés y colocarla en el lugar correcto que él considera dentro de la tratadística del *Seicento*. Llega aún a insinuar que, si bien no es posible afirmar que el español Baltasar Gracián haya plagiado la obra de Peregrini, la obra de éste sea superior a la del español (*cf. ibidem*, p. 326).

¹² La misma obra de Orsi era una respuesta a la crítica del francés Bouhours en *Manière de bien penser* (1691), aunque ésta atacaba de forma general la teoría de los italianos, por lo que las *Considerazioni* son también una apología de la crítica italiana.

¹³ Minozzi, *Sfogamenti d'ingegno, apud ibidem*, p. 333.

ocasionado entre los adeptos a los extremos del gusto *secentesco*.¹⁴

Positivos o negativos que hayan sido los comentarios hacia Peregrini, lo cierto es que jugó un papel importante dentro de la teorización de la agudeza. Por esto, y para el propósito de esta investigación, el tratado que tanto molestó a Minozzi se analizará para, posteriormente, confrontarlo con otros dos tratados de la época.

*DELLE ACUTEZZE, CHE ALTRIMENTI SPIRITI, VIVEZZE,
E CONCETTI VOLGARMENTE SI APPELLANO* (1639)

El texto

*Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti volgarmente si appellano*¹⁵

se publicó en 1639 en dos imprentas. La primera en Génova por Giovanni Maria Farroni, Nicolò Pesagni y Pier Francesco Barberi;¹⁶ mientras la segunda se imprimió en Bolonia, por los mismos impresores. Más adelante, se dio a conocer una reimpresión, siempre en ambas ciudades, a cargo de Clemente Ferroni, quien afirmó en el frontispicio que su edición era la “‘seconda impressione’, rivisata e migliorata ‘dall’autore’”.¹⁷ Sin embargo, esta afirmación es controversial, pues,

¹⁴ Cf. *idem*.

¹⁵ Es notable que el título del tratado de Peregrini guarda cierta relación con un capítulo de la obra de Paolo Aresi, *Arte di predicar bene* (1611), en donde se discurre de “*certe vivezze, certi lumi, certe acutezze e certi scherzi, che rendono non solo bella, ma ancor leggiadra l’orazione, graziosa e frizzante*” (cf. Erminia Ardissino, *Il Seicento*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 24); por ende es posible que el boloñés, además de conocer dicha obra, haya sido influido por ésta al momento de encontrarse con el gran número de términos que podían llegar a hacer referencia a las *acutezze*.

¹⁶ A pesar de que no se ha podido tener acceso a esta *editio princeps* (misma a la que tampoco tuvo acceso Benedetto Croce, cf. Croce, “*I trattatisti italiani...*”, p. 325), Ardissino, quien no da mayor detalle sobre dónde se encuentra resguardada, en su nota al texto, transcribe su frontispicio que reza: “*Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti volgarmente si appellano, all’Illustriss. Sig. Il Signor Filippo Adorno. Trattato di Matteo Peregrini Bolognese di Teologia, Filosofia, e dell’una, e l’altra legge, Dottore*, In Genova, Per Gio. Maria Farroni, Nicolò Pesagni, & Pier Francesco Barbieri, 1639” (Ardissino, “*Nota biografica*”, para Peregrini, *op. cit.*, p. 167).

¹⁷ Raimondi, *op. cit.*, p. 112.

según el crítico Ezio Raimondi, se trata en su mayoría de una reimpresión de la primera edición genovesa, a la que el mismo Ferroni realizó un considerable número de modificaciones haciendo uso de lecciones corruptas del texto, lo que provocó inconsistencias en el texto.¹⁸

Ahora bien, dada la inexistencia de más reimpressiones durante la vida de Peregrini,¹⁹ Ezio Raimondi consideró pertinente usar sólo la *editio princeps* para su edición parcial de *Delle acutezze*, incluida en la compilación *Trattatisti e narratori del Seicento*. En ésta, Raimondi realizó anotaciones de fuentes y traducciones de pasajes en latín.

Además de estas tres reproducciones, totales o parciales, de la edición de Génova (1639), se encuentra también la edición de 1997, hecha por Erminia Ardissino, quien, siguiendo el ejemplo de Raimondi, se preocupó por desentrañar las fuentes, clásicas o contemporáneas, usadas por el boloñés, para poder dar un mejor análisis intertextual de su obra, agregando, además, una biografía del autor y una nota al texto que nos permite comprender mejor la naturaleza de la primera y segunda edición, problematizando la confiabilidad de esta última, puesto que Ardissino, al contrario de Raimondi, observa que es posible encontrar en la

¹⁸ Sobre estas supuestas inconsistencias textuales, sin embargo, no está todo dicho, ya que por un lado Raimondi afirma que: **“In realtà, il volume del Ferroni non fa altro che riprodurre l’edizione genovese inserendo nel testo le rettifiche o le giunte che quest’ultima presenta in un foglio d’appendice, e introducendo di suo un gruppetto di lezioni corrotte, che denunciano appunto l’inconsistenza della ‘seconda’ impressione, a dire del Ferroni, ‘meglio disposta”** (*ibid.*, p. 112); mientras que por otro lado, Ardissino al comparar ambas ediciones, comenta que Raimondi subestimó la relación entre éstas, pues afirma: **“In realtà gli interventi correttorii dell’edizione bolognese vanno al di là del semplice adeguamento del testo all’errata corrige della *princeps* e il rapporto tra le due edizioni pare più complesso. La seconda edizione, nonché ripetere meccanicamente alcuni errori della *princeps*, introduce effettivamente, come già avvertì il Raimondi, ‘un gruppetto di lezioni corrotte’, anzi essa è nel complesso molto meno accurata e di tipo più corrente”** (Ardissino, para Peregrini, *op. cit.* pp. 167-168).

¹⁹ **“Esclusa così la possibilità di una ristampa seguita dall’autore, l’unico testo attendibile resta quello della prima edizione genovese”** (Raimondi, *op. cit.*, p. 112). Sin embargo, como se verá más adelante, esta decisión de Raimondi es puesta en entredicho por la misma Ardissino.

reimpresión de Ferroni correcciones hechas por Peregrini, pues en algunos pasajes es evidente la intervención de una pluma que no pudo haber sido del tipógrafo (como se observa claramente en pasajes del capítulo XI), con lo que Ardissino concluye:

Questa serie di interventi, e in particolare la regolarizzazione della grafia delle geminate e delle scempie, inducono a credere che il Ferroni operasse **con una copia annotata dall'autore, interessato a introdurre poche ma opportune varianti**, e che tuttavia, per trascuratezza, giungesse a dare un testo, sia pure in limiti ancora accettabili, meno corretto del precedente.²⁰

Ésta es la razón principal por la cual Ardissino, a diferencia de Raimondi, decide usar la segunda edición de *Delle acutezze*, enmendada con el filtro de la primera, para fijar su texto de 1997, ofreciendo entonces una versión más completa que las que se han tenido hasta ahora. Por tal motivo, ante la imposibilidad de tener oportunidad de revisar la *editio princeps*, y tomando también en cuenta las cuestiones materiales, se ha privilegiado el uso de la edición de Ardissino en este trabajo.

Para concluir esta breve historia editorial de *Delle acutezze*, es importante mencionar que, pese a la aparente carencia de ediciones, rediciones o reimpresiones, el tratado de Peregrini no se encuentra dentro del catálogo de libros raros realizado por Nicola Francesco Haym,²¹ aunque sí otras de sus obras,²² lo que

²⁰ Ardissino, para Peregrini, *op. cit.*, p. 168.

²¹ Libretista de óperas, músico y violinista del siglo XVII y XVIII, Nicola Francesco Haym (1678-1729) se preocupó por crear un lista de libros extraños, *Notizia de' libri rari nella lingua italiana* (1726). El catálogo contó de gran popularidad y fue reimpreso y reeditado hasta 1803 en Italia (*cf.* Antonio Rostagno, *s. v.* "Nicola Francesco Haym", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, 2004, consultable en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-francesco-haym_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-francesco-haym_(Dizionario-Biografico)/)). **Esto ocurrió porque el libro era visto como uno que "instruisce, e che conduce a conoscere i migliori libri in tutte le facultà, che indica le migliori edizioni" y sus rediciones obedecen a que "la cognizione de' libri, o sia la notizia di quegli Scrittor, che son riusciti più eccellenti nell'Italiana lingua è troppo necessaria per tutti coloro, che attendono alle Lettere, e specialmente pe i Giovani"** (Nicola Francesco Haym, *Biblioteca italiana ossia notizia de' libri rari italiani divisa in quattro parti cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze*, 1, Giovanni Silvestri, Milano,

podría hablarnos de que la segunda edición fue lo suficientemente satisfactoria tanto para el autor como para sus lectores, dando así un nuevo argumento a favor de la decisión tomada por Ardissino. Sin embargo, siempre se debe considerar la posibilidad de que el mismo Peregrini no encontrase el motivo o el tiempo para modificar de una u otra forma su texto, por tanto no es posible considerar como absoluto el texto fijado por Ardissino, aunque sí el más confiable y completo hasta ahora.

Los pilares del tratado

El tratado *Delle acutezze*, escrito en vulgar toscano,²³ está dividido en trece capítulos, precedidos por un par de dedicatorias, que explica y justifica la redacción de la obra. La división de éste puede ser vista de manera general a continuación:

- a) Capítulos 1-3: Delimitación, explicación y ejemplificación del tema a tratar: las ***acutezze***.
- b) Capítulos 4-5: Clasificación de las ***acutezze***.
- c) Capítulos 6-10: Exposición de la materia, los métodos y las cualidades necesarias para la creación de ***acutezze***.
- d) Capítulos 11-13: Advertencia ante el uso de las ***acutezze viziose*** y sus tipos.

Como puede verse a partir de lo anterior, Matteo Peregrini, no sólo porque fue el primero en enfrentar el fenómeno de la nueva poética basada en la agudeza y el

1803, 13).

²² Las obras que sí son consideradas por Haym son: *Che al Savio è convenevole il corteggiare* (Bologna, 1624), *Pratica comune a' Principi, e Servidori loro* (Viterbo, 1634) e *I Fonti dell'Ingegno* (Bologna, 1650) (cf. ID., *Biblioteca italiana...*, 3, Giovanni Silvestri, Milano, 1803, p. 75).

²³ Con respecto al uso del vulgar, Peregrini afirma en *Il savio in corte*: “Vi è, chi m'accusa dell'habere scritto nella favela volgare, ma con qual ragione? non è forse atta la nostra lingua a spiegare ogni sentimento di qual si voglia arte, ò Scienza? Le discipline non si sono meglio Scritte nel Greco, o Latino idioma, che si possano hoggidi nel Toscano” (Matteo Peregrini, *Che al savio è convenevole il corteggiare. Libri IIII*, Nicoló Tebaldini, Bologna, 1624, p. X).

concepto, sino que además por la sintética forma de *Delle acutezze* (comparado con tratados posteriores que analizaron el mismo tema) presenta, si bien de manera abreviada y en ocasiones introducidos de manera abrupta,²⁴ tres elementos que caracterizaron la crítica poética del *Seicento*: estructura, cuestiones fundamentales a abordar y respuestas dadas.²⁵ Lo que explica que en más de una ocasión se hubiese hablado de influencia, o incluso de imitación, principalmente en tres tratadistas: Matteo Peregrini, Emanuele Tesauro y el español Baltasar Gracián.²⁶

²⁴ La forma sintética del tratado, además de obedecer a un proyecto de mayor envergadura por parte de Peregrini, sigue un principio de lo que el tratadista consideraba que el tema del ingenio necesitaba, patente en sus dedicatorias de *I fonti dell'ingegno*, donde asegura que el ingenio no necesita grandes extensiones para demostrar su grandeza, y que su tratado, de ser más grande, sólo espantaría a su principal público: los poetas que desean congraciarse con el uso de agudezas (cf. Matteo Peregrini, *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, por Carlo Zenero, Bologna, 1650, pp. 5, 19). Y, si bien lo anterior no se encuentra de manera tan explícita en *Delle acutezze*, es posible pensar ambas obras sobre las mismas bases.

²⁵ Por supuesto, las características que compartían los teóricos de la época y, en consecuencia, sus obras, se deben al común cuadro sociocultural en el que se encontraban, tal y como se explicó durante el capítulo anterior del presente trabajo.

²⁶ Cabe mencionar que dicha sospecha nace desde sus contemporáneos, como lo demuestra el ataque directo de Vincenzo Giovanni de Lastanosa al asegurar, en el prefacio a *El discreto* de 1646 de Gracián, que Matteo Peregrini únicamente había traducido el *Arte de agudeza* del jesuita español: “No la prodigiosa Arte de Agudeza, por lo raro, erudito, y ingenioso; que de antes della se tenía por imposible hallarle Arte al ingenio. Contentóle tanto á un Ginoves, que la traduxó luego en Italiano, y aun se la apropió: que no se contentan estos con traducir el oro, y plata de España, sino que quieren chuparla hasta los Ingenios” (“A los lectores”, en *Obras de Lorenzo Gracian, divididas en dos tomos. I. El Criticón, tratando en la primera Parte de la Niñez, y juventud: en la segunda de la Varonil Edad, y en la tercera de la Vejez. El Discreto. El Politico Fernando el Catholico. El Heroe*, Geronymo y Juanbaut. Verdussen, Amberes, 1669, p. 421). Aún y cuando Croce, al mencionar este incidente, asegura que no se sabe a quién se refiera Lastanosa con este “Ginoves” (cf. B. Croce, “I trattatisti italiani...”, p. 325), no resulta imposible creer que se haya tomado a Peregrini por genovés gracias a las ciudades en donde se imprimió su obra. En consecuencia, desde este pequeño error, si bien es explicable, en palabras de Croce, hasta la acusación directa de plagio pese a la diferencia de años entre una y otro tratado, es evidente que Lastanosa no conoció a profundidad la obra del boloñés, el cual no dejó el ataque sin respuesta. Cuatro años más tarde, en *I fonti dell'ingegno*, Peregrini primero afirmó que a causa de su forma de trabajar, no existían varios manuscritos de su obra y, por ende, “Se alcuno mi movesse questione, se questa, ò altra delle fatiche d'ingegno da mè publicate sia veramente mia, ò nò, io non potrei già per provarmene Autore, mostrarne Originale alcuno, rimasone appresso di mè, che non ne posso haver mai salvoche quell'uno, su'l quale compone il Lavorante di stamperia” (Peregrini, *I fonti dell'ingegno*..., pp. 13-14). Con esto se puede suponer que el tratadista se sabía acusado de plagio. Además, páginas más adelante, contestó directamente al español acusándolo de forma similar a la usada por Lastanosa, justo cuando explica que su obra no puede ser considerada completa y que él, por su trabajo no puede hacerlo, así que invita a terceros a perfeccionarla y de éstos se hará responsable: “Non parlerò già così di chi mi trattasse, come un certo, che tradotto il mio libretto delle Acutezze in Castigliano, se ne fece Autore, e di più si gloriò che fosse stato da mè trasportato in Toscano” (*ibidem*, p. 21). A partir de este primer roce, las comparaciones entre los críticos se volvieron inevitables, como el ya

Gracias a lo anterior, es posible evidenciar tres marcas de lectura para *Delle acutezze*. La primera obedece al carácter incompleto de la obra, puesto que se debe recordar que Peregrini tenía en mente la realización de una obra más compleja sobre el tema de la agudeza. Así se explica cómo, en más de una ocasión, las definiciones de Peregrini pueden parecer superficiales (principalmente en los primeros tres capítulos) o incompletas, como si faltara algo que decir; esto sin tomar en cuenta la gran especificidad de la obra, dedicada a descifrar un solo tipo de *acutezza*. La segunda marca obedece a la dialéctica entre la obra de Peregrini y las otras poéticas de su tiempo, Y, la tercera se explica con la manera en la que la crítica literaria refleja la sociedad y política del tiempo, como asegura, el crítico español Antonio García Berrio en su *España e Italia ante el conceptismo*. De la misma manera hay tres pilares a discutir de la crítica peregriniana: el ataque a los marinistas, el concepto de *acutezza* y el fin prescriptivo del tratado, el uno ligado íntimamente al otro. Representado en una imagen esta interrelación se observa en la Figura II.1.

mencionado ensayo de Croce hace notar. A esto hay que agregar la opinión de García: “por lo que a España respecta, la teorización literaria preconceptista, de la que la conceptista es sólo una consecuencia de menor extensión, durante todo el siglo XVII no sale de la zona de influencia de los grandes humanista italianos, traductores y comentaristas de Aristóteles y teóricos del arte literario.” **Y más adelante:** “todas estas influencias no han debido ser exhumadas con fatiga de los eruditos: los preceptistas españoles tenían a gala el citar sus fuentes con toda clase de elogios para los autores italianos” (Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1968, pp. 46-47). Esto, sin embargo, no quiere decir que, ante el posible “plagio” de cualquiera de los dos autores, no exista una respuesta evidente, puesto que las fechas de los manuscritos revelan que entre ambos tratados hay una diferencia de al menos tres años. Respuesta que, al parecer, no termina de zanjar el problema de la posible influencia de Peregrini sobre Gracián de la que García considera como el mayor defensor de esta posición a Adolphe Coster (*cf. ibidem*, pp. 56-58).

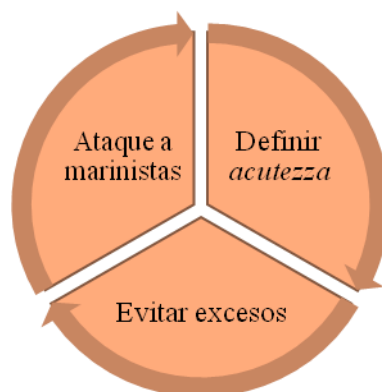


Figura II.1. División de *Delle acutezze*.

La proporción entre las diferentes partes de la Figura II.1 se muestra equivalente, pues, pese a que la preocupación principal del tratado es la definición y delimitación de los diferentes tipos de *acutezza*, éstos ayudan al desarrollo de los otros dos puntos. Así pues, como se verá, la definición de *acutezza* da las armas a Peregrini para desacreditar indirectamente a la poética marinista, así como una razón para evitar los excesos de ésta.²⁷ Sin embargo, al inicio del tratado es posible encontrar también un ataque directo a los poetas contemporáneos.

Los marinistas y el uso exacerbado de la acutezza

El tratado *Delle acutezze*, como ya se dijo, comprende dos dedicatorias: la primera al *signore* Filippo Adorno y la segunda al lector. En éstas, Peregrini hace ver que el tratado es la respuesta a una pregunta formulada en una carta por el Padre Don **Vicenzo Renieri**: “**Ma tralasciata per ora la moltitudine degli accennati abusi, che pare V. S. delle tante acutezze o spiriti nello scrivere d’alcuni moderni, e**

²⁷ “L’intento del trattato è quindi normativo; e un intervento nel dibattito in atto sui limiti dello stile retorico-poetico moderno, teso a proporre una soluzione moderata alla proliferazione incontrollata di acutezze” (Snyder, *op. cit.*, p. 42).

particularmente romanzatori, largamente introdotte?” (p. 9).²⁸ Así, durante la dedicatoria al lector, Peregrini no sólo aclara las formas de lectura del tratado (que implican los diferentes destinatarios de la obra, que son tanto los aspirantes a poetas o los neófitos, como la gente que los lee, o sea, el público de la corte, pues a través del conocimiento de la *acutezza* se puede discriminar entre un buen o mal uso de este recurso dentro de una poesía),²⁹ sino que también, con ayuda de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, responde a la pregunta hecha por Rinieri: “Tu te ’l vedi, che dopo aver preso credito questo solletico d’infilar acutezze, è parso a molti di poter così riuscire *sine labore, sine ratione, sine disciplina, disertis* [Inst. II, XII, 12]”; y más adelante: “Si danno a credere *nihil egere praeceptis eloquentiam*, e senza sapere neanche *quid sit schema, quid noema* [Inst. II, XI, 1], *impeto se dicere et viribus uti gloriantur* [Inst. II, XI, 3].” Además, para concluir con su invectiva, los califica de *ineptos, ieunos et tepidos et infirmos*: “Nè contenti di ciò, *eos, qui plus honori litteris tribuerunt* [Inst. II, XII, 11] e che portano rispetto a’preetti dell’arte, *ineptos, ieunos et tepidos et infirmos, et quodque nomen contumeliosum occurrit, appellant* [Inst. II, XII, 11]” (p. 8).

La ferviente acusación de Peregrini no sólo incluye la ignorancia y estulticia casi enfermiza, sino también la manera irrespetuosa en la que se trata al arte de la elocuencia, con el único fin de obtener la aprobación del juicio popular. Asimismo,

²⁸ Como ya sea había anunciado, este pasaje y los subsecuentes son tomados de la edición a cargo de Ardissino, por lo que las páginas son señaladas entre paréntesis.

²⁹ Esta jerarquización de lectura es algo que también está presente en su otro tratado sobre la agudeza, donde afirma que “mi è necessario scrivere per tutti, benche non tutto per tutti” (Peregrini, *I fonti dell’ingegno...*, p. 19), comparando posteriormente su trabajo con el resultado culinario de un chef, quien debe cocinar para todos, a pesar de que el mismo platillo no pueda ser disfrutado por todos de la misma manera. Es posible entonces observar cómo para Peregrini el tema del ingenio y de la agudeza tiene diferentes niveles de exposición y comprensión. Esto ayuda al lector contemporáneo a comprender la complejidad del tema durante la época, así como las intenciones filosóficas y pedagógicas de Peregrini.

de forma velada, está el reproche de la deshonestidad e inmoralidad de proceder con este tipo de recursos, para agradar a quien escucha.³⁰ Por supuesto, es fácil **saber a quiénes se refiere Peregrini, los “alcuni moderni” de Rinieri, o, para ser más específicos, aquella generación de marinistas que procuraba su éxito público, ya que el boloñés no tiene ningún inconveniente en decirlo, porque al contrario de los aduladores, él quiere hablar con la verdad, “perché la sincerità è più importante”**. Y para no dejar ningún tipo de dudas sobre su juicio hacia los que abusan de las *acutezze*, en el capítulo X, donde **“Propone dieci classi di acutezze viziose”**, Peregrini, en lugar de dar ejemplos latinos o griegos como lo hace en la mayor parte de su tratado, asegura que para el quinto tipo de agudeza viciosa, la *inetta*, creada **por aquellos que “non serbano il decoro”** (p. 115), basta ver la poesía moderna. De forma similar se ejemplifica el séptimo y octavo tipo, las *niquitose* y las *sfacciate*, ambas consideradas inmorales y deshonestas, en donde, sin siquiera nombrarlos, coloca genéricamente a los cómicos populares de su tiempo.³¹ Parece que Peregrini considera que la mejor manera de exponer su inconformidad con el poeta moderno es no mencionarlo directamente, y atacarlo como se hace con una enfermedad, en

³⁰ Franco Croce identifica en estos pasajes “una forte diffidenza verso un indiscriminato uso delle arguzie e c’è una protesta in nome di un ideale di ‘eloquenza contegnosa’ contro la ‘mera nobile buffoneria’ cui si reduce lo stile figurato quando è perseguito solo per far ‘mostra d’ingegno’” (F. Croce, *op. cit.*, p. 495). En donde la clave para la lectura de Peregrini es el “indiscriminato uso delle arguzie”, pues, como el mismo crítico apunta, Peregrini utiliza el mismo estilo de la época para exponer su inconformidad ante los abusos que se hace del hablar figurado y el objetivo con el que éste se emplea, a saber, la aprobación del público.

³¹ Esto contradice lo dicho por Snyder, quien afirma que Peregrini no sigue el objetivo de su tratado, **“controllare la proliferazione di figure ingegnose presso i suoi contemporani”, al momento de que “il gesuita parla poco della letteratura moderna, di cui non nomina mai i grandi peccatori d’ingegno del suo tempo, preferendo limitarsi alle fonti antiche”** (Snyder, *op. cit.*, p. 49). Efectivamente, la obra de Peregrini tiende al uso de ejemplos tomados de autores clásicos, pero la razón es obvia, porque el boloñés, además de circunscribir generalmente a la poesía moderna dentro del capítulo X, condena a sus contemporáneos al peor castigo, el olvido. Aunado a esto, no centrarse en sus contemporáneos obedece también a que en la mente del tratadista existía un trabajo que discurriría ampliamente sobre las corrupciones de la poesía de su tiempo: *Delle moderne corrottele dell’eloquenza*: por lo que, para hablar de la *acutezza*, no era necesario analizar ejemplos de una poesía considerada por el boloñés como viciosa.

otras palabras, de proponer medidas preventivas, que es intrínsecamente el propósito de *Delle acutezze* y, aún más, de su preceptivo capítulo XII que “Porta venticinque cautele per l’uso delle acutezze”, porque desea que los nuevos ingenios eviten el mal camino al que lleva la lisonja, “consigliere malvagio” (p. 13).³² Sin embargo, sabe que no todos lo escucharán, y por eso afirma que: “a ciascheduno è facile e libero l’ispacciarsi per pazzo” (p. 8), es decir, de vivir en ignorancia, como todos aquellos que imitan a los marinistas. Además, si acaso alguien dudase de las razones para escribir estas admoniciones cuando las obras que critica y condena siguen siendo aplaudidas por un fiel público, aclara en el último capítulo que “esser lodati o dalla sola turba popolare, ch’è tocca dalla novità ma non può dar altro giudizio, o solamente dagl’infarinati di lettere” (p. 156) ocurre porque sólo se está viendo superficialmente el supuesto artificio. Por supuesto, aquí no sólo se acusa al poeta que quiere agradar, sino al causante de esto: el público.

Ya se ha dicho que el tratado no sólo se dirige a poetas o a aspirantes, sino también a los lectores y Peregrini encuentra que por culpa de su falta de juicio, sólo

³² A propósito de estas normas, dice Franco Croce: “Propone [Peregrini] alcuni criteri esterni, una serie di pratiche ‘cautele’ che consigliano un diverso dosaggio della carica concettistica secondo i vari generi letterari; criteri esterni di compromesso che contraddicono tuttavia proprio un’aspirazione fondamentale del gusto barocco, l’aspirazione alla fusione dei generi e dei toni, mentre ne confermano altre: al sonetto sono concesse più libertà perché lo si concepisce come lo concepiscono i marinisti, simile a un epigramma [...]. Il Peregrini propone però anche criteri più interni, la distinzione cioè tra finzione nascosta, che è la finzione legittima, e quella palese che porta invece rischi di buffoneria. È preoccupazione intellettualistica consonante con certe esigenze virtuosistiche del secentismo [...] di un ornamento che operi realmente nella direzione sentimentale del testo, non mostri troppo scopertamente la sua arbitrarietà, persuada al lettore e non soltanto lo stupisca con le sue trovate” (F. Croce, *op. cit.*, pp. 495-496). Las preocupaciones de Peregrini abarcan así varios niveles, desde la cantidad de las *acutezze* usadas hasta la calidad de las mismas, puesto que una de las motivaciones más importantes del tratado (si bien no explícito, sí constantemente recordado a lo largo de las veladas quejas hacia la nueva poesía) es la reconsideración de la poesía. De aquí que no le parezca pertinente al boloñés el uso del aplauso como juicio determinante del éxito o que se preocupe tanto por la profundidad y tipo de efecto que tiene la poesía en el lector o escucha. En otras palabras, alejar a la poesía no de su carácter de entretenimiento, pero sí de superficialidad en la que había caído a causa de la novedad exacerbada de la época.

aspiran a encontrar una poesía novedosa, aunque ésta carezca de verdadero arte. Por ende, el boloñés está dispuesto a atacar el problema de raíz, ya que si no existiese esta “**turba popolare**” (hay que notar el tono despectivo que utiliza), los poetas no caerían en los vicios de la *acutezza*, rompiendo entonces este ciclo vicioso.

Lo anterior lleva luz a las marcas de lecturas antes señaladas. Dice Peregrini: “**Se le sottigliezze del terzo, quarto, quinto e sesto capitolo ti paiano spinose, potrai cominciare dal settimo, o anche legger solamente l’undecimo e duodecimo, che riguardano la pratica**” (p. 7). Existen en consecuencia tres niveles de lectura. La primera encierra las *sottigliezze*, la segunda puede resultar *spinosa* y la última está dedicada a la *pratica*. Con esto, ¿cuáles son los lectores ideales del tratadista? Podría pensarse que se trata simplemente de una llamada a los diferentes tipos de poetas que existen y esto es en cierta manera correcto, ya que hay que recordar que en primera instancia están los poetas que ya hacen uso de la *acutezza* y no están preocupados por su teoría, al contrario, sólo desean saber cómo usarla; y los capítulos en donde se habla de las clases de *acutezze viziose* (cap. XI) y donde se proponen veinticinco precauciones para el uso de las que no lo son (cap. XII) son ideales para ellos. Pero no sólo, porque si se recuerda la manera en la que Peregrini se expresa de este tipo de poeta, entonces se sabe también cuál es su tipo de poeta ideal. Éste debe conocer el arte y técnica de los instrumentos poéticos. Los aspirantes a poetas y neófitos, que aún no caen ante la lisonja, deben por tanto dedicarse desde la comprensión de las *sottigliezze* hasta la aplicación de las reglas propuestas. Incluso, si los poetas ya iniciados desean recuperarse de sus vicios, deben esforzarse con más razón en leer los capítulos que definen qué es *acutezza*.

Delle acutezze, además, está llamando a otro tipo de lectores ideales que no son capaces de entender los ejemplos clásicos o para quienes el método lógico usado por Peregrini resulte complejo en demasía, por falta de adoctrinamiento. En consecuencia, se puede pensar en lectores no instruidos, que, no obstante, estén interesados en el tema lo suficiente como para dedicarse a un estudio amplio que implique todo tipo de sutilezas sobre la agudeza, como posiblemente ocurría con la gente de la corte que no pertenecía al gremio intelectual, o todos aquellos que podían permitirse la adquisición de un volumen impreso, es decir, a los nuevos señores feudales que sintieran atracción ora por la poesía, ora por lo que concernía a ésta.³³ Sin embargo, pese a estas suposiciones, no hay que olvidar que el público ideal de Peregrini eran los poetas; de hecho el tono pedagógico del tratado demuestra su preocupación principalmente por los practicantes de un arte que había dejado atrás la armonía del Renacimiento y que podían ser fácilmente “víctimas” de la poética de la época.

La acutezza: definición y tipologías

Partiendo de un afán pedagógico y también estético,³⁴ Peregrini inicia su discurso

³³ La crítica hacia el público que aplaude estos excesos barrocos responde también a la problemática sobre la justificación de la poesía: **así Franco Croce sostiene que Peregrini “analizza l’adesione del pubblico allo stile ingegnoso e s’accorge che essa non è tale da garantire, da sola, vera dignità letteraria. Non è infatti adesione del popolo che ama piuttosto le forme più semplici; non è adesione dei dotti che restano spesso disgustati dalle stravaganze; è adesione degli ‘infarinati di lettere’, di chi, senza una profonda cultura e sensibilità poetica, si lascia abbagliare dai fenomeni più vistosi di virtuosismo retorico per il gusto di essere al corrente, di parere raffinato, è cioè una moda superficiale non una reale corrispondenza alle esigenze più autentiche dell’età”** (*ibid.*, p. 495). En suma, la desenfrenada e inconsciente búsqueda de la novedad es la que conduce a estos “infarinati di lettere”, cuyo juicio superficial acepta y valida una determinada poesía, precisamente porque son “novedosas” y están a la “moda”.

³⁴ Gracias a estos dos elementos es posible dividir el tratado de forma diferente de como lo hace Peregrini. Es decir: existe una primera parte que se ocupa de la definición, caracterización y clasificación de un tipo de *acutezza*, que corresponden a la mayor parte de la obra (caps. I-X), y la segunda parte, de menor envergadura, dedicada a los preceptos de esta herramienta poética (caps.

sobre la *acutezza*, también conocida, según el título del tratado lo indica, como *spirito*, *vivezza* o *concetto* y lo hace siguiendo la estructura y el método aristotélico de deducción: partir de definir qué es el objeto de estudio, para posteriormente dar sus características y normalizar su uso.³⁵ Por lo tanto, no es de sorprender que el inicio del tratado recuerde a obras de Aristóteles o Cicerón: “se ti dilette d’acutezze, potrai facilmente gradire questi discorsi, ne’ quali si considera la natura, le specie, le miniere, i vizii e pregi, l’uso ed abuso loro” (p. 7). De la misma manera, en los primero dos capítulos, es evidente que el método que usa Peregrini para llegar al tema principal de su tratado es el deductivo, aunque la cantidad de definiciones, ejemplo y excepciones dados por Peregrini, pueda hacer creer lo contrario, es decir, que no exista un método definido a seguir.

Con base en lo anterior, se puede deducir que no es simplemente la *acutezza* el tema del boloñés, sino que anuncia desde el primer capítulo que se trata de un tipo en específico: la *acutezza* que “diviene oggetto di meraviglia” (p. 28). Ésta corresponde tanto a la producción poética de la época de Peregrini, como al concepto en el que se tenía a la poesía en el *Seicento*, cuyo propósito fundamental es el de agradar y divertir, lo cual es claro cuando el boloñés, para iniciar la definición de *acutezza*, termina con todo vínculo que ésta pueda tener con la lógica o dialéctica³⁶ como se muestra en el primer presupuesto a considerar para

XI-XII). Es evidente que la primera parte, debido a su extensión y diversificación de temas, es a su vez divisible en partes más pequeñas.

³⁵ El seguimiento de Peregrini del método deductivo es sin embargo parcial, como ocurría con los tratados de la época. Por tanto, a lo largo del tratado se encuentra diferentes definiciones y conceptos que se contraponen y que vuelven la lectura del tratado en ocasiones confusa.

³⁶ Esto se explica como el resultado de la discusión entorno a Aristóteles que separó a la **poesía de la filosofía: “Siccome non si avvale né della logica né della dialettica, gli strumenti principali dell’intelletto umano, l’acutezza non può esprimere nessuna verità filosofica: Peregrini propone infatti una definizione che sottolinea la distanza dell’acutezza da esse. Gettando al vento la filosofia a favore della retorica, l’autore sostiene che l’acutezza non è mai un sillogismo (logico)**

“investigar dunque la natura del tema proposto” (p. 14), o bien, los principios para distinguir entre aquello que es y no es la *acutezza*. De la *acutezza*, entonces, se puede decir:

1) no es un razonamiento, es un dicho que en su conjunto será siempre sólo una, aunque esté formada por varias partes;

2) esta construcción llena de *acutezza* tiene que pertenecer forzosamente al ámbito de lo bello y de lo agradable;

3) dentro de la elocuencia, a causa de que existe el más y el menos,³⁷ lo que es bello y agradable se extiende ampliamente;

4) en el intervalo que hay entre el más y el menos de lo bello y agradable, la *acutezza* no se compenetra ni con lo que es poco o mediocre, puesto que ésta es propiamente bella y agradable;

5) la *acutezza* no se rige de la calidad de la materia, o bien objeto significado,³⁸ sino del éxito del artificio y de la forma de enunciarlo (*cf.* p. 14).

Tanto el primer punto como el segundo corroboran lo dicho anteriormente. La *acutezza* no puede ser un razonamiento, sino sólo un conjunto de palabras que, es importante recalcar, siempre será uno y por lo tanto, su significado será de la misma manera uno. Además, esta *acutezza* (principalmente el tipo que ocupa a Peregrini) pertenece a lo que es bello y agradable, terminando así de diferenciarla de cualquier tipo de silogismo que dé como resultado una enseñanza, aunque sobre

bensì una specie molto particolare di entimema (retorico)” (Snyder, *op. cit.*, p. 44). Además, la solución a la que llegó Peregrini, como se verá, no fue aislada.

³⁷ Es decir, existen construcciones más y menos bellas y agradables que otras.

³⁸ La definición de materia y objeto no se contraponen, sino que son sinónimos para Peregrini, y representan el significado dentro del signo lingüístico de Saussure, como se verá más adelante con la clasificación entre *detti* y *acutezze*, en donde al significante (imagen acústica) le llama *parola* (palabra). **Por lo tanto, en la frase “l’acutezza non si regge dalla qualità della materia o dell’obbietto significato”, el “o” no es disyuntivo sino, más bien, explicativo.**

esto el tratadista vuelve a hacer hincapié, porque el tercer punto alerta sobre la existencia de más de un tipo de *acutezza* y entre éstos existirán los que puedan cumplir con el primer punto y aquéllos que no. Hasta aquí se habla de qué es *acutezza*, mientras que los últimos dos puntos se centran en la calidad que ésta debe tener.³⁹ El cuarto punto es categórico y se refiere a cómo debe ser una verdadera *acutezza*. Esto es, no hay cabida para la mediocridad, equiparable a lo que es feo y desagradable: la *acutezza* sólo puede ser positivamente bella y agradable, de lo contrario puede existir, pero no se reconocerá como tal, o será juzgada negativamente. Asimismo, en ésta no puede existir el caso o la causa natural: siempre debe ser producto del artificio y su grandeza dependerá de la elocución, en otras palabras, de las capacidades y cualidades de quien la enuncie.

Ahora bien, una vez que ofrece estas primicias, el autor realiza un *excursus* en el pasado lejano y reciente para encontrar huellas que le ayuden a definir su objeto. Sin embargo, como demostrará la obra de Emanuele Tesauro, esta indagación no es lo suficientemente exhaustiva y detallada, porque, pese a los autores en común y a los términos que de éstos se desprenden, para el boloñés tanto la teoría como los ejemplos dados no son satisfactorios, puesto que a la primera la considera demasiado confusa e incompleta, y los segundos no pueden representar a la verdadera *acutezza*. En otras palabras, Peregrini constata que dentro de los clásicos como Aristóteles, Demetrio de Falero, Cicerón, Macrobio o

³⁹ Esta división entre los primeros tres presupuestos y los últimos dos es aplicable a la primera parte de la división que se propuso arriba (caps. I-X), pues de manera similar funciona el tratado, siguiendo naturalmente la estructuración del tratado clásico: primero la definición de la naturaleza del objeto analizado y posteriormente sus cualidades. Sin embargo, dicha división no es absoluta, pues existen pasajes en donde pareciera que se continúa hablando de la naturaleza de la *acutezza* a pesar de que ya se está hablando de su cualidad y calidad. Esto no debe desconcertar, ya que al ser Peregrini el primero en hablar sistemáticamente del tema, y debido a la complejidad del mismo, es posible encontrar que la división entre un punto y otro no sea claro. Así que las posibles divisiones que se puedan identificar en el tratado son siempre relativas.

Quintiliano, no existe realmente una doctrina para la *acutezza* y que si existe es demasiado vaga y confusa.⁴⁰ Así que, sin desacreditarlos completamente, Peregrini se rinde a su época y a partir de los clásicos crea su propio palimpsesto, donde la novedad radica en hablar, con la claridad que él considera pertinente, sobre la *acutezza*, sus tipos y sus usos. Con base en esto, inician las clasificaciones peregrinianas, las cuales –hay que destacar– parten del efecto que causan en el auditorio, y, haciendo gala de esta especie de proto-teoría de la recepción en los diferentes capítulos de su estudio, la teoría de Peregrini se une a la preocupación de los poetas de su época. Dado por sentado que una *acutezza* mediocre no puede ser considerada como tal, crea su primera etiqueta y definición a partir de la reacción del escucha y del objetivo de la *acutezza* (aunque no siempre sea sencillo determinarlo) y llama entonces *detti ragguardevoli* o *plausibili* “qualunque detto **abbia forza particolare da molto notabilmente insegnare, o muovere, o dilettere**” (p. 24). Tres son los posibles efectos de la *acutezza plausibile* y existen cinco tipos que gracias a su virtud de materia o artificio pueden enseñar, conmover o causar placer:

- 1) *Detti plausibili gravi*: construcciones sin o con poco artificio que gracias a la materia con la que están hechas conmueven o enseñan (*cf.* p. 25).
- 2) *Detti plausibili dilettevoli*: similares a las anteriores, es por su materia que consiguen agradar considerablemente (*cf. idem*).
- 3) *Acutezze gravi*: no más por su materia, sino por el artificio con el que son hechas, potencialmente enseñan y conmueven (*cf.* p. 26).

⁴⁰ Al único contemporáneo que menciona, Agostino Mascardi (*Dell'arte histórica trattati cinque*, Roma, 1636), lo coloca al mismo nivel de los clásicos, pues éste más que preocuparse por la *acutezza* en su naturaleza, lo hace por su uso y frecuencia, sin que por esto exista una verdadera definición, descripción o doctrina. Que Peregrini lo haya nombrado en su obra, puede obedecer al hecho de afirmar que los intelectuales contemporáneos ya comenzaban a preocuparse por el uso de esta herramienta.

- 4) *Acutezze leggiadre*: construcciones que son agradables, sin ser sorprendentes, por la manera en la que las palabras son colocadas artificiosamente para crear relaciones o contraposiciones entre sí (*cf.* p. 28).
- 5) *Acutezze mirabili*: construcciones ingeniosas y singulares que, gracias al ingenio del que las pronuncia, son objeto de maravilla, por lo que muy probablemente y con gran impacto agradan al público (*cf. idem*).

Los nombres dados a cada tipo ayudan superficialmente al lector a esclarecer un par de cosas, puesto que la primera palabra de la nomenclatura indica la diferencia entre un simple *detto* y una *acutezza*, y después, con la segunda se señala el efecto que se crea (*gravità, diletto, leggiadria*, o bien *meraviglia*). Las definiciones que el boloñés adjudica a cada uno deben ser comprendidas bajo la atenta mirada de los cinco principios arriba expuestos y, nuevamente, del efecto que cada uno de estos tipos causa en el auditorio, logrando determinar a tal guisa el tipo de *acutezza* que Peregrini busca definir de manera más profunda. Con base en esto, se entiende que los dos primeros tipos no pueden ser considerados dentro del estudio por no ser siquiera *acutezze*, debido a la manera en la que logran su efecto, que es a través de la virtud de la materia y no por el artificio que, recordando el quinto principio, es característica vital de la verdadera *acutezza*. A pesar de que la materia no es fundamental en el tratado, puesto que el éxito de la *acutezza* depende esencialmente del artificio, Peregrini dedica un momento a considerar las cosas o situaciones de donde se puede obtener contenido para las *acutezze*. Así, en el capítulo IX el boloñés dice: “Propongo io dunque brevemente per luoghi da

traere il mezzo predetto: 1. caso, 2. persona, 3. efficiente, 4. fine, 5. materia, 6. forma, 7. effetti, 8. genere, 9. specie, 10. proprio, 11. luogo, 12. tempo, 13. possibile, **14. consueto, 15. verisimile, 16. istesso, 17. simile, eguale, equiparato, 18**” (p. 89). Con lo que respecta a los otros tres tipos, que cumplen con ser fundamentalmente artificiosos, no todos provocan el mismo efecto, lo que ayudará al boloñés a crear un último filtro. En consecuencia, el tercer tipo, la *acutezza grave*, tampoco es el tema del tratado, pues no crea placer, sino que enseña o conmueve, contradiciendo en tal forma al segundo principio peregriniano, debido a que se acerca más al ámbito de la verdad, mientras se aleja de lo bello y lo placentero. En cuanto al cuarto tipo, la *acutezza leggiadra*, existe ya un resultado placentero, sin embargo, aunque consigue agradar, no lo hace de manera sorprendente, sino más bien mediocre; y siguiendo el cuarto principio, la *acutezza* debe ser perfectamente bella y agradable. Finalmente, la *acutezza mirabile* cumple tanto con los cinco principios como con el importante hecho de que puede “plausibilmente e molto lusinghieramente dilettere”,⁴¹ además de que ésta es conseguida por quien la dice, o bien, por su artífice. A propósito dice Snyder: “L’artificio dell’acutezza diletta

⁴¹ Para *leggiadria* el *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Giovanni Alberti, Venezia, 1612, consultable en línea: http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html) reproduce las palabras de Giovanni della Casa en *Il Galateo*: “Non è altro leggiadria, che una, cotal quasi luce, che risplende dalla convenevolezza delle cose, che sono ben composte, e ben divisate l’una con l’altra, e tutte insieme, senza la qual misura, eziandio il bene non è bello, e la bellezza non è piacevole. Lat. *venustas, elegantia*”. Así, el equilibrio entre las correspondencias es la razón que una *acutezza* sea bella y agradable, de lo contrario, no importa que haya verdad en una sentencia, pues ésta no creará placer. Al usar este término, Peregrini nuevamente separa el placer del conocimiento, pero no sólo, sino que también muestra el placer sutil que se origina, pues, si bien este tipo de *acutezza* es elegante, graciosa y gentil, y así agrada a quien la escucha, no causa “commozion d’animo, che rende attonito, nascente da novità, o da cosa rara” lo que la *acutezza mirabile*, como es evidente desde su nombre, sí consigue. Además, mientras en la *leggiadra* sólo hay equilibrio y gracia, en la *mirabile* hay rareza de ingenio, sorprendiendo notablemente al público y consiguiendo entonces su perfección en la belleza y en el placer. Esto será aún más claro con el *excursus* realizado por Tesauro, ya que hay que observar que el símil de *leggiadria* en latín es *venustas* o *elegantia*, que resulta ser un grado anterior a lo que este tratadista considera como *argutezza*.

l'ascoltatore, facendo sì che si meravigli della genialità innata dello scrittore".⁴² La teoría de Peregrini, de hecho, se basa en el emisor y el receptor, siendo cualidad de ambos el ingenio (necesario en uno para crear y en el otro para descifrar). De aquí que la primera base discriminatoria de entre los *detti* y las *acutezze* sea si existe o no artificio. Es, por ende, la *acutezza* que se usa en los textos poéticos y es ésta a la que Peregrini desea revisar en todas sus particularidades.

El proceso discriminatorio antes dicho da la pauta al tratadista para iniciar formalmente con su proyecto; no obstante, no se debe pensar que la distinción entre los cinco tipos de *acutezza* (principalmente los últimos tres) sea sencillo: de ahí la gran cantidad de ejemplos de corte clásico que se brindan. Además, la misma *acutezza mirabile* no está exenta de presentar características de la *acutezza grave* o *leggiadra*, siempre en lo que respecta al efecto causado.⁴³

Una vez identificado el tipo de *acutezza* a analizar, en el capítulo III del tratado, **"ricco di spunti critici sull'essenza dell'acutezza"**,⁴⁴ y en donde **"Dichiara più distintamente in che consista l'essenza dell'acutezza"**, Peregrini entreteje definiciones y ejemplos de lo que él considera que es y no es *acutezza mirabile* y de los diferentes tipos y grados en los que ésta se puede encontrar. Así, la primera definición que se encuentra sobre la *acutezza* es que **"non è altro che parole, obbietti significati e loro vicendevole collegamento"**, y, más adelante, que, al ser las palabras y las cosas pura materia, la *acutezza* **"si regge necessariamente dal**

⁴² Snyder, *op. cit.*, p. 43.

⁴³ Así lo hace ver en el capítulo dedicado a la *acutezza mirabile*: **"Può accadere che nel detto compariscano il grave e 'l mirabile uno più dell'altro; può accadere ancora che non sia facile a discernere quale prevaglia: possono di tutte le classi i detti plausibili variamente congiunti e disgiunti incontrarsi, ma sarei lungo soverchiamente s'io volesse tutte queste cose minutamente considerare"** (p. 40).

⁴⁴ Snyder, *op. cit.*, p. 43.

legamento” (p. 30), o de la unión que, insiste Peregrini poniendo como ejemplo la música,⁴⁵ sin importar si son más de dos partes, debe ser realizada de manera **equilibrada**, “**perciò che tutte le cose che, composte di molte parti, hanno da far** oggetto molto dilettevole, vengono a farlo principalmente mediante un molto **acconcio** riscontro delle medesime **parti loro**” (p. 30). Es decir, puesto que el objetivo de este tipo de uniones es el agradar al público, entonces, lo recíproco (*vicendevole*) y lo convincente o beneficioso (*acconcio*) de la unión de dos extremos diferentes entre sí es indispensable.⁴⁶ La *acutezza* es, por lo tanto, la unión de dos palabras o cosas. Estas últimas, sin embargo, no deben de ser entendidas como sinónimo de un objeto inanimado, sino como una palabra que ha adquirido por su uso una connotación precisa. A este respecto es esclarecedor el ejemplo que el mismo Peregrini da al referir la contraposición hecha por Marcial entre las “cosas” Penélope y Helena: una matrona recatada se vuelve impúdica después de un viaje a los baños de la ciudad de Baia, por lo que dice Marcial: *Penelope venerat, abiit Helene* (p. 41-42). Explicado de otra forma, ambos personajes femeninos, dentro de la tradición clásica, poseen cualidades que las distinguen y contraponen entre sí; sin embargo, pueden ponerse en relación gracias a un tercer elemento, que comparte con éstas la cualidad de ser mujer, sin que por esto se pierdan sus características particulares, creando entonces una ingeniosa unión que recuerda a un oxímoron. En suma, es el tercer elemento (la matrona romana) el que se

⁴⁵ Se piense en cualquier melodía que, formada de múltiples notas musicales y silencios, logra crear un todo armonioso.

⁴⁶ Nótese que el adjetivo *acconcio* proviene del sustantivo *aconcezza* que significa “**ornamento, grazia, vaghezza**” y que según la *Crusca* se corresponde al latín *venustus, ornatus*, equivalente al vocablo *leggiadria*. Esto ayuda a comprender la importancia que para Peregrini, así como a los otros dos tratadistas aquí analizados, la creación de un específico campo semántico. De esta manera, para definir *acutezza* el boloñés utiliza palabras claves, que ayudan tanto a la creación de vínculos con la tradición clásica, como a la formación de un nuevo léxico.

enriquece con las características de Penélope y Helena, porque dichos nombres, han dejado de ser tal es para ser “cosas” que connotan, más que a un personaje de una historia mitológica, a una serie de atributos, virtudes y/o vicios. Penélope, entonces, es lo que significa fidelidad y castidad, mientras que Helena es lo que significa lujuria e impudicia.

A partir de lo anterior, Peregrini se encarga de precisar cómo debe de realizarse esta unión y traza un sistema preciso: la **acutezza**, recordando el segundo principio, es un artificio, que consiste, no en encontrar cosas hermosas, sino en hacerlas para que, al no caer en lugares comunes y sí con la ayuda de lo raro, cause un gran placer, puesto que su objetivo es provocar maravilla en el público. Y este proceso es realizado gracias al ingenio, capacidad humana que para Peregrini es contraria al intelecto y que apela a los sentidos, es decir, a la parte no racional del hombre.⁴⁷

La **acutezza** puede ser dividida en diferentes tipos y grados, pues su centro se encuentra en la unión de dos o más elementos, que siempre son uno. Dichos elementos pueden ser la unión de palabra-palabra, palabra-cosa o cosa-cosa. Con esto se podrá determinar el grado de complejidad que tenga la **acutezza**, ya que unir dos palabras es más sencillo que la unión entre una palabra y una cosa; y aún

⁴⁷ Debido al divorcio entre filosofía y poesía, para Matteo Peregrini las **acutezze** no deben ser portadoras de verdad, de ahí que su base sea el artificio y no la materia (significado) que las construye. El ingenio, responsable del artificio, crea una **acutezza** que no está encargada de mostrar la realidad, sino de crear relaciones que parezcan posible y que sean bellas. Dice Snyder: “il significato della parola o della cosa importa meno del rapporto in cui si trova con altre parole o altre cose [...]. Questo collegamento provoca un senso di piacere presso il ricevente della comunicazione”. **Y más adelante:** “Non si tratta di mero sofismo o di mero formalismo, perché la figura ingegnosa [**acutezza**] deve essere sempre motivata da una logica plausibile delle apparenze” (Snyder, *op. cit.*, pp. 43, 45).

más sencillo que unir dos cosas, siguiendo la Figura II.2.⁴⁸

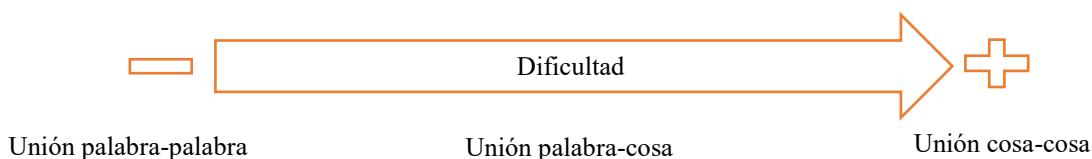


Figura II.2. Relación de dificultad con respecto al tipo de unión según Peregrini

Sin importar el grado de complejidad, la *acutezza*, siguiendo siempre el ejemplo de la música, debe de responder a una cierta armonía⁴⁹ que “**si regge principalmente da una rarità di proporzione**” (p. 30). Es decir, hay palabras o cosas que generalmente están tan alejadas semánticamente las unas de las otras que comúnmente no se pondrían juntar, pero que al unirse, en un determinado contexto,⁵⁰ crean una gran armonía entre ellas gracias a una agradable reciprocidad. Por ello, se puede hablar de un equilibrio entre las partes y, mientras más connotaciones tenga una “cosa”, más difícil resulta encontrar el punto justo de unión. Siguiendo esta línea, Peregrini asevera que la unión artificiosa entre palabras consiste en su *vicendevole collocazione*, es decir, en la adecuada colocación de ambas partes, que debería evidenciar una *acutezza*, de una rareza

⁴⁸ La distinción entre “parola” y “detto” son tomadas directamente de Cicerón, *De oratore*, como de Quintiliano, *Institutio oratoria*, quienes usa la distinción entre *dicta/verba* y *res* para referirse a los dicho y a los asuntos respectivamente.

⁴⁹ Para Snyder la preocupación de Peregrini en la armonía entre los elementos unidos es evidencia de la cercanía que el boloñés tenía con la tradición renacentista: “Nel porre l’enfasi sulla bellezza armonica, il trattao di Peregrini non si disosta molto dal pensiero rinascimentale” (*ibidem*, p. 44). Razón por la cual es probable que Orsi le haya considerado como heredero de Aristóteles.

⁵⁰ Peregrini no individualiza la importancia del contexto en el que se inserta una *acutezza*, sin embargo es posible observar el papel que éste representa dentro la formación de la *vicendevole collocazione* por la gran cantidad de ejemplos que se ofrecen, especialmente en la unión cosa-cosa, en donde para comprender la *acutezza* se debe explicar una serie de conocimientos previos (tantos como la tradición haya agregado significados a una palabra que se vuelve cosa) y la situación en que se encuentra. Cabe agregar que es en los ejemplos donde se puede notar también cómo el mismo contexto otorga un significado a las palabras o cosa unidas independiente de la connotación que hayan adquirido a causa del uso.

considerable, dependiendo de la calidad de las palabras y no de su número.⁵¹ Este tipo de correspondencia es considerada por Peregrini como *fanciullesca* (p. 31), porque, al estar basada en la presencia de paronomasias y antítesis, tiene un bajo grado de complejidad.

Unión más elaborada es la de las palabras y las cosas que, además de agradables, son consideradas *virili*:⁵² “Quando all’acutezza delle parole si aggiunga il peso delle cose, le quali vengano ancor esse a far contraposto l’una all’altra, la leggiadria potrà divenir virile e sotto entrar la efficacia in luogo del vezzo” (pp. 31-32). En este caso, precisamente debido a su propia complejidad, comienza a existir el riesgo de disminuir la belleza o gracia (*vezzo*) de la unión. Además, se acentúa un elemento que Peregrini ya había encontrado en el primer tipo de agudeza: la unión armoniosa de contrarios, creando la forma que lógica y semánticamente desencadena una unión sorpresiva. De tal manera, Peregrini considera como

⁵¹ “Questa [la vicendevole collocazione di parole con parole], quando sia artificiosa solo per la commisura di voci a voci e di parte a parte, a segno che la dicitura riesca profilata e, come dir sogliamo, numerosa, non può appartenersi al tema nostro, perché **’l numero, quantunque da Demetrio sia considerato per vena di leggiadria, tuttavia, sì come diceva Cicerone, è cosa molto leggiera e però da ingegno assai popolare**” (p. 31). La importancia de la rareza es de vital importancia para Peregrini, no sólo porque sea la manera de maravillar al público, sino también porque es una forma de criticar a los marinistas que caían en *ingegno assai popolare*, siempre con el pretexto de agradar a un público que no siempre era capaz de reconocer la diferencia entre *acutezza fanciullesca* y una verdadera *acutezza mirabile*, demostrando así que también eran poseedores de *ingegno popolare*.

⁵² Según el *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (1612, consultable en línea), el término *virile* significaba: “D’huomo, o che atiene ad huomo. Latin *virilis*. Ovid. Metam. La Ninfa Lotos, fuggendo le sozze cose del membro virile. Per metaf. Valoroso, di gran forza, e contrario d’effeminato. Latin *virilis, fortis*. Petr. cap. 10. Vidi Anastarco intrépido, e virile. G. V. 12, 20. 3. Erano i più virilli, e arditi, e possenti di Firenze. Bocc. lett. E però reggete con viril forza l’animo dalla contraria fortuna sospinto. Bocc. n. 97. I. Commendata era stata molto la viril magnificenza del Re Carlo [cioè generosa]”. Mientras que el adjetivo *fanciullesco* es definido simplemente como “Da fanciullo”, y, si se remite al sustantivo se encuentra que “fanciullo” es “D’età tra la infanzia, e l’adolescenza, cioè nella puerizia”. Ahora bien, la definición de estos términos permite una mejor comprensión de lo que Peregrini entiende como *acutezza*. Si *fanciullesco* está en contraposición con lo *virile*, puede significar que la *acutezza fanciullesca* sea inmadura, no completa e incluso ingenua, algo que un niño o adolescente haría. Es decir, generalmente, lo que hacen los niños y adolescentes es imitar, porque se encuentran en proceso formativo, mientras que los hombres, o bien adultos pueden hacer algo atrevido, “di gran forza”, que no siga más modelos o reglas, y que correspondería más bien a la *acutezza virile*. De esta manera se entiende la importancia que tiene para Peregrini la novedad y el rechazo de la imitación servil de modelos.

acutezza de mayor rareza y con más potencial para provocar la maravilla aquella que une contarios más lejanos entre sí, porque “**il trovamento del contraposto esser tanto da lontano, e le congiuntamente cader tanto in acconcio l’una dell’altra, che l’artificio viene a mostrar particular virtù d’ingegno, e per conseguente ad aver l’acutezza non solo verbale, ma reale e mirabile ancora**” (p. 32). En otras palabras, el ingenio de una agudeza es mayor si los términos a unir son lejanos semánticamente hablando, pero es aún más importante que su unión sea apropiada y convincente (*acconcio*), que el uno se acople al otro para crear un todo, que es precisamente esa *acutezza* que hace nacer en el escucha o en el lector la maravilla. Y aquí hay que recalcar la gran importancia que este elemento tenía no sólo para Peregrini, sino para la época en sí. Recordando los versos ya citados de Marino, la maravilla es el fin del poeta, y lo que éste utiliza para provocarla es precisamente la *acutezza*, cuya finalidad es provocar la maravilla. Por tal motivo, la maravilla es el elemento que determinará en Peregrini si una sentencia es o no una *acutezza*, puesto que el efecto provocado, la maravilla, siguiendo el principio aristotélico de la finalidad, es el que define a la misma *acutezza*.

El siguiente tipo de unión que contempla Peregrini, cosa-cosa, posee una particularidad que comparte con la unión palabra-cosa. Esto es que, por el mismo mecanismo de unión, el significado de sus componentes se traslada de uno común a uno nuevo y, por lo mismo, ajeno. Sin embargo, en la *acutezza* cosa-cosa, al ser más compleja por el carácter de los elementos a unir, se debe agregar que la cosa que es nuevamente significada se une a lo que comúnmente se significa, es decir, se amplía su significado.

De la unión entre cosa-cosa se puede encontrar otros dos tipos de relación,

en donde se nota precisamente la ambivalencia y dificultad que existe al momento de identificar con claridad entre un tipo de *acutezza* y otro (más en esta parte, en donde se está hablando de la *acutezza mirabile*). El primer subtipo es sensible y el segundo puede ser llamado inteligible.⁵³ De éstos, pese a la rareza de unión de términos, sólo el primero es considerado como *acutezza mirabile*, en tanto que apela a la parte emotiva y a los sentidos del hombre, mientras que el segundo, apela a la parte racional, al intelecto, como lo es el silogismo o el entimema, los cuales, gracias a la correcta unión de cosas lejanas, instruyen al ser humano, mas no lo divierten. Sin embargo, no quiere decir que la unión inteligible no pueda llegar a dar placer, pero su fin último es adoctrinar y, por lo tanto, apelar al intelecto y no al sentimiento como lo hace la unión sensible que sí es *mirabile*. En resumen se puede apreciar lo que la Tabla II.1 sintetiza.

Tabla II.1. Características de la <i>acutezza sensibile</i> y la <i>acutezza intelligibile</i> .	
<i>Acutezza sensibile</i>	<i>Acutezza intelligibile</i>
Apela a los sentidos	Se reconoce con el intelecto.
Tiene una determinada correspondencia entre palabras.	Existen dos tipos: una simple, que usa un verbo copulativo para unir una palabra a un atributo; y otra compleja, como el silogismo o el entimema.
Comúnmente se crea a partir de la oposición entre palabras.	
Tiene como finalidad deleitar.	Tiene como finalidad enseñar.

Sin importar las características entre una u otra, principalmente su objetivo,

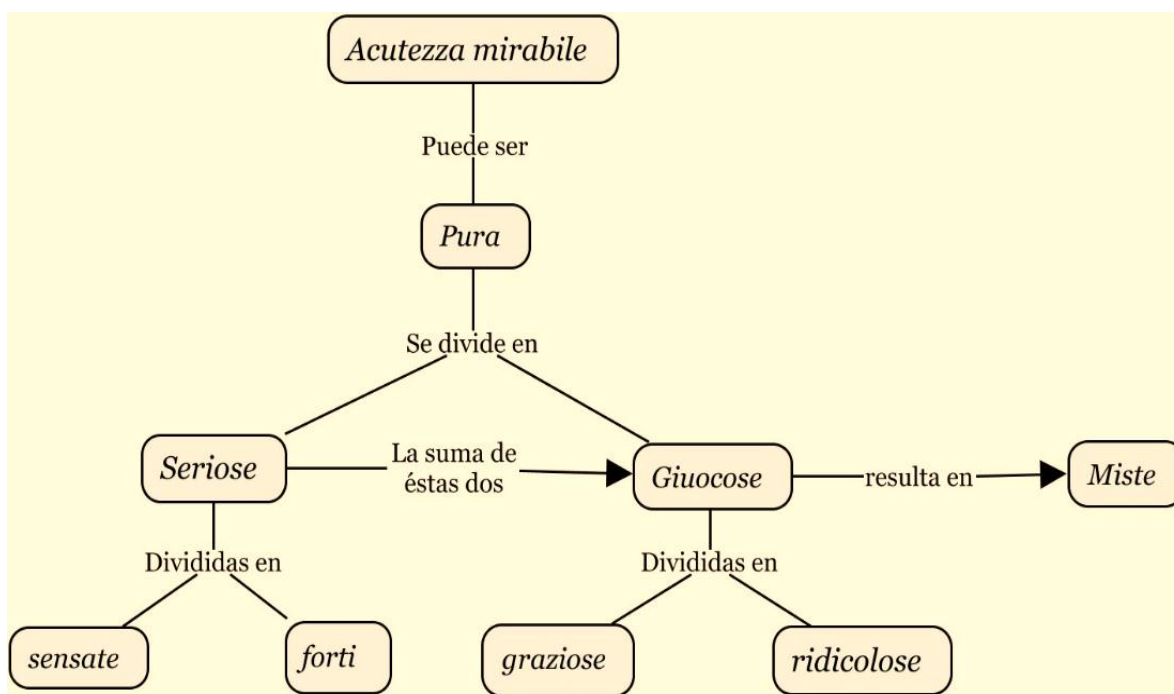
⁵³ Hay que aclarar que Peregrini no da jamás el nombre de inteligible al segundo tipo, sino que sólo describe en qué consiste el tipo de unión: “**un'altra importa semplice ordine di primo o secondo, e questa per tutto l'artificio ch'ella si abbia potrà recare talvolta sì bene leggiadria virile e anco efficacia, ma l'acutezza mirabile non già mai**” (p. 33). Sin embargo, Peregrini dice, más adelante, que este tipo de unión es *intelligibile*, y que, por lo tanto, apela a la parte racional del hombre. De tal manera se ha decidido denominarla con este nombre, para ubicarla con mayor facilidad.

existe un punto fundamental que las une y que se debe considerar dentro de la definición que Peregrini concibe para la *acutezza* en general y es que ésta no siga una regla establecida, pues el ingenio debe de alejarse de los lugares comunes y sólo valerse de lo raro para crear un artificio admirable. Por tal motivo, si se siguiese alguna regla en el procedimiento, ya no provocaría el mismo placer, y fallaría en su objetivo principal, porque la maravilla sólo es alcanzable con uniones nunca antes vistas, inéditas, y no con lugares comunes, que, al ser conocidos, son previsibles y aburridos. Peregrini, con esta afirmación –reiterada a lo largo del tratado– ataca a los marinistas, puesto que en su afán de imitar a Marino, se **olvidaron por completo de que “la nostra natura è amica della novità” (p. 42) y, por** ello, únicamente seguían los procedimientos poéticos formales que alguien más ya había usado y con los cuales ya se sabía que podían encontrar un cierto prestigio y aceptación. Peregrini afirma entonces que mientras más extraña y sintética sea una **unión, mayor será la admiración que provocará y que para conseguirla “la virtù dell’ingegno è l’oggetto principale” (p. 38).**

Así pues, Peregrini ofrece una serie de ejemplos de los cuales concluye que en la práctica algunas *acutezze* sólo lo son en apariencia, pero al observar atentamente su elaboración no consiguen la maravilla, el fin último.⁵⁴ Por esta aparente *acutezza*, la diferencia entre la unión sensible y la inteligible no siempre es fácil de realizar, porque algunas de las últimas tiene tal artificio, que es complejo saber a qué se le está dando preferencia, si a la parte de la enseñanza o a la del entretenimiento. Por consiguiente, se termina por deducir que siempre hay que

⁵⁴ “[...] vi sono detti che hanno solamente l’aurora; vi sono altri che hanno il barlume dell’acutezze; vi sono finalmente quelli che ne hanno il giorno.” (p. 126) Aunque no hay que olvidar que no es siempre fácil distinguir entre uno y otro.

concentrarse en el efecto que la unión causa y no en los elementos o procedimientos que se usan para la unión (“questa è condizione generale in tutti i legamenti, cioè a dire che l’effetto risulti dalla congiunzione molto più che da alcuna delle parti collegate o colleganti, quantunque fosse principalissima”, p. 41). Especialmente esto se desarrolla en el capítulo IV, “Nel quale si considera la differenza tra le acutezze seriose, giuocose, graziose, ridicolose e miste”, en donde Peregrini habla sobre el fin de la *acutezza* y cómo éste determina la naturaleza del artificio poético. Con base en esto Peregrini, en el resto de su tratado, hace énfasis en el resultado a obtener y cómo de éste dependen el resto de las clasificaciones que se hacen. Entre éstas, y como una continuación directa de la arriba mencionada (*acutezza sensibile* y *acutezza intelligibile*), pues no se observa más la materia a unir, sino el efecto causado por ésta. En consecuencia se puede tener el siguiente Esquema II.1.



Esquema II.1. División de la *acutezza mirabile*.

La primera división depende de la dificultad que en ciertas *acutezze* existe, ya que **“Pure intendo quelle che non hanno mescolamento alcuno con altra specie, o non l’hanno considerabile” (p. 45); mientras que en las mixtas es más complejo discernir si se trata o no de un tipo u otro debido a que el ingenio que las ha creado ha usado, como se ve en el esquema, más de un tipo de *acutezza pura* para conseguir su propósito: “Le *acutezze* miste hanno peravventura molte specie, perciò che alcune hanno congiunto il serio col giucoso, altre il grazioso col ridicoloso, altre il ridicoloso col serio” (p. 47).** De este tipo son, por ejemplo, los *motteggi* o *acutezze pungenti* de las que Peregrini dice que **“sono mescolate di serio e ridicoloso: di serio perché il fine è sensato, cioè a dire di far alcuna vergogna o altro pregiudicio al motteggiato; di ridicoloso perché in ciò fare vuol il dicitore dar saggio d’ingegno desto, per guisa che facilmente solleticando l’animo ne tragga il riso. Le miste poi di grazioso e di ridicoloso peravventura sono infinite.”** (p. 49). Y a éstas dedica una buena parte del capítulo, pues aunque tengan características *seriose*, hacen reír y por lo tanto, si este efecto es el que predomina de la *acutezza*, hay que analizar lo *ridicoloso* y el porqué de éste. De cualquier manera, todas estas, en esencia, cumplen con cinco características: consisten en una virtud entimemática, son raras y convincentes, provocan admiración y placer. Por un lado, los últimos dos son los efectos que se esperan de la superioridad de ingenio que las tres primeras características deben absolutamente mostrar. Por otro lado, el cumplimiento de dichas características depende del éxito presente en la unión, que, a su vez, está subordinada precisamente al ingenio, virtud del intelecto, como lo llama Peregrini,⁵⁵ que hace que los elementos sean armoniosos, y

⁵⁵ Acerca del ingenio, explica someramente Peregrini que 1) es parte del intelecto y,

no eccessivamente separados, porque la unión debe ser *acconcia*, o bien, convincente, lo que es de gran relevancia, ya que desde el momento en que no se espera que la *acutezza mirabile* sea un razonamiento o que apele al intelecto, significa que no se espera que sea verdadera, sino más bien, verosímil, de lo contrario se cae en el primer tipo de *acutezza viziosa*, llamada *fredda*, que precisamente por el uso de hipérboles desmesuradas, se devela como mentira, o sea “falsità manifesta” (p. 109).⁵⁶ Para Peregrini, en suma, no es un problema la falsedad, sino que ésta no pueda simular veracidad, cuestión iluminadora si se piensa en la moral que se ve entrelineas a lo largo de los 13 capítulos del tratado.⁵⁷

posiblemente, está subordinado a éste, y 2) que debe crear y no buscar *acutezze*, así como ayudar al receptor a descifrarlas. Sin embargo, el término no es definido en su totalidad. El ingenio es aquí como la maravilla, que, pese a que es el punto a partir del cual se crea la definición del artificio poético, no se da una definición como tal al respecto. Esto puede ocurrir porque ambos términos, al pertenecer al ambiente cultural y artístico de la época, no había una verdadera necesidad de definirlos. Pero es más probable que se deba a que éste tratado, al estar dedicado a la *acutezza mirabile*, no tiene una obligación de definir cada particularidad que exista en torno a ésta, ya que de lo contrario, como dice el mismo Peregrini, sería un discurso demasiado extenso, sobre un tema ya de por sí complejo. De hecho, sobre el ingenio habla en otro de sus tratados, *I fonti dell'ingegno*, pues sí es propósito de éste tratar tal particularidad del quehacer poético (cf. B. Croce, “Fermenti di pensiero nel secolo XVII”, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1950, p. 207).

⁵⁶ Sobre el tema de la verdad en la *acutezza* también se puede revisar el capítulo VI del tratado que “Propone per sette fonti generali delle acutezze l'incredibile o inopinato, ingannevole, concerto, imitazione, entimematico, sottinteso e derisivo”, cuando al analizar la primeras dos fuentes (el *incredibile* o *inopinato* y la *ingannevole*) se reitera la importancia de la ficción (*finta, favolosa*) en una sentencia y de la manera en cómo la hipérbole debe ser contenida, para no crear la sospecha del público. Asimismo, en el capítulo VII, donde se ejemplifican estas fuentes, es posible observar cómo la balanza de Peregrini se inclina hacia la ficción, dejando la verdad a los discursos filosóficos y sus entimemas. A propósito dice Snyder: “la figura ingegnosa provoca l'ammirazione per la creatività di chi scrive o di chi parla, ma se dovessimo sentire troppa ammirazione sarebbe un chiaro segno che l'oratore o lo scrittore sta facendo il vanitoso o il buffone, cercando di gratificarsi anziché di esprimere qualche pensiero davvero originale. La debolezza dell'acutezza sta proprio nel fatto che le parole troppo belle destano il nostro sospetto che lo scrittore o l'oratore stia passando dalla persuasione alla seduzione, dalla novità mirabile alla vanità ridicola” (*op. cit.*, p. 49). De esto, se puede comprender la insistencia de Peregrini, ya que pasar de la maravilla a la sospecha es un límite fácilmente permeable y una *acutezza mirabile* perfecta no puede permitirse la más mínima duda en el receptor o se perderá por completo su objetivo.

⁵⁷ La *acutezza* es un tipo de entimema particular, y de su naturaleza dice Snyder: “L'acutezza è una figura di ellissi in cui l'omissione di un elemento obbliga il ricevente a sottintenderlo. Tale mediazione figurata fa scomparire l'entimema originale, lasciando il lettore soltanto con il suo vago riflesso, 'più apparente che reale', nel 'legamento entimematico' (p. 74). Quel che si percepisce dell'entimema nell'acutezza è soltanto la sua ombra: si può risalire dalla figura acuta al collegamento che essa esprime, ma difficilmente si può andare oltre e ricostruire a

En este caso, Peregrini no pide que se simule la verdad en una sentencia, sino que se disimule su falsedad. Por lo que cabría preguntar cuál es el tipo de moral que subyace en *Delle acutezze*. Se ha hablado de lo poco morales que considera Peregrini a los marinistas al hacer uso excesivo de la *acutezza* sin conocimiento de causa o cómo los clasifica dentro de la *acutezza viziosa*; si a esto se aúna el valor basilar de falsedad de cualquier *acutezza* que se precie únicamente de entretener y causar placer al público, entonces se entiende que la moral de Peregrini es únicamente de carácter estético, preocupada de que la *acutezza mirabile* sea positivamente bella y positivamente agradable.

Con base en lo anterior se puede comprender la relevancia que el tratadista da a cada tipo de *acutezza mirabile*. Mientras que las *seriose pure* pueden ser equiparables a las *intelligibili* y por lo tanto no ser objeto de preocupación,⁵⁸ las *giuocose* (incluso si no son puras) entretienen ampliamente a Peregrini, puesto que la risa es la respuesta más común de estas *acutezze* e, incluso, de las *acutezze mirabili* en general. Ahora bien, la diferencia de las *giuocose* entre *ridicolose* y *graziose* dependerá de la moral estética del tratamiento, determinada principalmente por un principio de equilibrio y armonía. En consecuencia sólo las

posteriori il sillogismo retorico **che l'ha preceduto. La funzione gnoseologica dell'acutezza riguarda quindi le relazioni tra le cose e non la loro essenza; la figura ingegnosa le fa brillare o lampeggiare ai nostri occhi senza penetrarvi** (*ibidem*, p. 44). En breve, la *acutezza* posee dos proposiciones, A y B, que dan como resultado C. Al ser un entimema, sea A o B pueden ser sobrentendidos por el lector, que se siente admirado por C, gracias a que comprende parcialmente la presencia de ambos elementos, incluso cuando no estén presentes. Sin embargo, es imposible reconstruir el silogismo original de donde resultó el entimema, puesto que la *acutezza* no pertenece al campo de la verdad, sino de la apariencia. El objetivo de la *acutezza* es maravillar, no ser comprendida lógicamente.

⁵⁸ **“Seriose sono quelle che hanno per effetto il molto insegnare o il molto muovere” (p. 45).** En este tipo de *acutezze*, así como a sus subtipos, las *sensate* y las *forti*, no profundiza Peregrini porque, si bien *mirabili*, su efecto es tan fuerte que más que maravillar conmocionan: **“Può accadere che la virtù dell'ingegno nel trovar il mezzo da legar le cose si palesi notabilmente, e nulladimeno non si attenda, né particolarmente si ammiri, a cagione dell'effetto importante e poderoso che nel detto altrimenti predomini. Perciò che, quando la materia e le circostanze rendano il detto grandemente sensato e forte, la commozione non lascia luogo all'ammirazione” (p. 39).**

acutezze graziose merecen un posterior análisis, puesto que las *ridicolose* caen en el exceso y “muovono particolarmente il riso” (p. 46), creando entonces una reacción excesiva y son por ello descartadas, consideradas de mal gusto. Siguiendo la doctrina de S. Tomás, quien reformula a su vez a Aristóteles, en donde la eutrapelia (capacidad de bromear con gracia y moderación) es el pilar central (p. 45), es la base de Peregrini al afirmar que: “Graziose intendo, che anche puri scherzi ponno dirsi, quelle che, senza muovere il riso, dilettao fortemente per la bellezza dell’ingegno che in ese brilla” (p. 45). Son, en pocas palabras, armoniosa y bellamente agradables. Lo que las haga ser así y su manera de conseguir una risa moderada es el siguiente objetivo del boloñés con su capítulo V que “Cerca che sia quello che nelle acutezze ridevoli muova al riso”, donde se retoma la división hecha en los primeros capítulos, sobre si lo que ocasiona la risa es la pura materia o el artificio, a lo que Peregrini dice que la risa

nasce in noi e da’ detti e dalle cose, e congiuntamente e separatamente, e con artificio o senza artificio [...] perché le cose dilettao perché piacciono. Le cagioni che sogliono comunemente farsi piacere alcuna cosa sono la ‘bellezza’, la ‘soavità’, il nostro ‘profitto’ e la ‘novità’ (pp. 56-57).

Al igual que la *acutezza*, la risa puede provenir de la materia o artificio, aunque es evidente que a Peregrini le interesa aquella provocada por el artificio.⁵⁹ La risa, se afirma más adelante, es creada por “un tocco gentile fatto nell’animo dall’oggetto piacente e, per così dire, solleticante”. De tal forma que se exhorta al poeta a no hacer uso de grandes artificios para hacer reír al público, sino más bien de

⁵⁹ Más allá de que el tratado esté centrado en el artificio creado por el ingenio, es importante decir que en la cuestión de la risa existe otro motivo por el que se prefiere hablar del artificio antes que de la materia. El motivo es más bien de carácter psicológico y obedece al hecho de que la materia puede estar sujeta más estrechamente al ánimo del escucha, pues dependiendo del bienestar de este último y de la desgracia del otro (posible materia de lo risible) puede hacer reír o no, independientemente del artificio que se use, careciendo entonces de sentido para *Delle acutezze*. Este mismo argumento se puede encontrar en la *Retórica* aristotélica.

pequeños, haciendo nuevamente un llamado a la medida: “Però facilmente suole accadere il ridere per dilette anzi piccoli, che molto grandi, perciò che il grande muove fortemente, condizione poco opportuna al solletico, che consiste in un tocco leggero e gentile” (p. 58). Como el mismo *Delle acutezze*, todo lo que tenga que ver con el ingenio debe ser breve, pues en la misma brevedad se encuentra la armonía y el equilibrio de un tema tan complejo.

En conclusión, Peregrini está de acuerdo con que “è del poeta il fin la meraviglia”, pero los medios para conseguirla deben estar sujetos a ciertos límites morales y estéticos, que garantizaran una perfecta belleza y gracia, aún si ésta no es verdadera.

CAPÍTULO III

SFORZA PALLAVICINO (1607-1667)

VIDA¹

Proveniente de una familia noble parmesana que cayó en desgracia por culpa de la familia Farnese, Francesco Maria Sforza Pallavicino nació en Roma el 28 de noviembre de 1607.² Como heredero de los Pallavicino, desde temprana edad, sus padres, el marqués Alessandro y Francesca Sforza de los duques de Segni, le procuraron una educación ilustre,³ haciéndolo seguir los estudios humanísticos y de retórica en el Collegio Romano; primera educación que no solamente le granjeó la admiración de sus maestros como Vincezo Aranea o del español Giovanni de

¹ A diferencia de Matteo Peregrini y a causa de la importancia que el cardenal Pallavicino tuvo dentro de la Compañía de Jesús, existe una considerable cantidad de archivos y memorias contemporáneos a la vida de éste en donde se dan noticias sobre su vida y obra. Entre las más importantes se encuentra la minuciosa y pormenorizada vida escrita por el historiador de arte y director de la Biblioteca Palatina (1785), Ireneo Affò, impresa por primera vez como *Memorie della vita e degli studi del cardinale Sforza Pallavicino*, Parma, 1794; posteriormente incluida en el tomo V de sus *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Stamperia Reale, Parma, 1797, pp. 89-160, con el número CCXXXVI, “Sforza Pallavicino Cardinale”; y finalmente reimpressa en la *Biblioteca Classica Sacra*, Sec. XVII, como parte de las *Opere edite ed inedite del Cardinale Sforza Pallavicino*, VII, con notas de Angelo Pezzana, Roma, Tipografia dei Classici Sacri, 1845. La biografía hecha por Affò se convirtió en fuente fundamental para los posteriores biógrafos de Pallavicino. Sin embargo, existen otros textos, como el de Lorenzo Crasso, *Elogii d’huomini letterati*, Combi & La Noù, Venetia, 1666, pp. 329-333, que, pese a su brevedad, es importante por el hecho de la proximidad a la muerte del cardenal. Otra obra esencial es el discurso de 1810 redactado por Pietro Giordani, “Sulla vita e sulle opere del cardinale Sforza Pallavicino”, incluido en varias ediciones del *Arte della perfezione cristiana* y en el vol. I de las *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino* (Nicolò Bettoni, Milano, 1834, pp. 13-16). Más actuales son las noticias que reportan Ezio Raimondi (“Sforza Pallavicino”, Ezio Raimondi ed., *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 193-196). Mientras que para una bibliografía de la vida y obras de Pallavicino están la “Nota biografica” y la “Nota bibliográfica” de Mario Scotti para Sforza Pallavicino, *Storia del Concilio di Trento ed altri scritti*, UTET, Torino, 1962, pp. 33-51, y las páginas que Ángel Santos Hernández dedica en su obra al cardenal, *Jesuitas y obispos. La Compañía de Jesús y las dignidades eclesiásticas*, I, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1998, pp. 164-169. La biografía que aquí se presenta es una suerte de resumen de las anteriores fuentes, a fin de mostrar la vida del cardenal de la manera más sintética y precisa posible.

² Raimondi indica que la fecha de nacimiento de Pallavicino es el 18 de noviembre (“Sforza Pallavicino”..., p. 193), sin embargo el resto de los documentos afirman que fue el 28 de noviembre, por lo que es posible que haya sido un error tipográfico del crítico italiano.

³ Asimismo, sus padres lo ligaron a importantes personalidades de la nobleza y curia romanas, como lo demuestran sus padrinos de bautizo: el cardenal Scipione Borghese y Diana Victoria, esposa del marqués de Castrovetere, ambos sobrinos del papa Paolo V (cf. Scotti, “Nota biografica”..., p. 33).

Lugo, sino que definió de manera importante el juicio que Pallavicino tendría sobre los clásicos y la poesía. De esta manera informa Pietro Giordani:

Fiorivano allora gli studi perché i nobili se ne pregiavano; e nelle accademie romane si adunava la primaria nobiltà. Nella filosofia cominciava il vero ad **osar di combattere la tirannia de' vecchi errori: nella poesia ed eloquenza una insolente e falsa e barbarica eleganza trionfava di aver cacciata in fondo l'antica e nobile semplicità.**⁴

Tiranía de los viejos errores por un lado y poesía y elocuencia alejada de la simplicidad por otro son puntos que precisamente Pallavicino enfrentó con firmeza en sus tratados.

Por sus sobresalientes resultados entre la clase ilustre de Roma, fue invitado a una edad precoz a participar en la Academia del cardenal Maurizio di Savoia (misma que frecuentó Matteo Peregrini), en donde leyó su discurso “**Se sia più nobile l'intelletto o la volontà**” (publicado en 1666), que le permitió entrar en la Accademia degli Umoristici como Principe. Además se ganó el favor de Urbano VIII⁵ y conoció a grandes personalidades que lo ayudaron en su carrera eclesiástica, principalmente Fabio Chigi, quien más tarde se volvió papa con el nombre de Alessandro VII.

En 1625 obtuvo su doctorado en Filosofía con una tesis que publicó Francesco Corbelletti con el título *De universa philosophia a marchione Sfortia*

⁴ Giordani, *op. cit.*, p. 13.

⁵ De quien Giordani afirma en su discurso: “Urbano pontefice; protettore pericoloso de' letterati, coi quali professava emulazione più aperta, anzi astiosa, che a principe non si convenga” (*idem*). Carácter que demostró al quitar su apoyo y al perjudicar abiertamente a monseñor Giovanni Ciampoli, poeta y científico que fungió como intermediario entre Galileo Galilei y la Curia Romana. De igual modo, fue también Urbano VIII quien recomendó a Pallavicino, amigo íntimo de Ciampoli incluso durante su caída en desgracia, para ser gobernador de Iesi, durante todo el conflicto entre ciencia y religión, en una especie de exilio simbólico de Roma. Éste no era para menos, si se piensa que Pallavicino, al igual que Ciampoli y antes de entrar a la Compañía de Jesús, había apoyado abiertamente a Galileo en la controversia en torno al *Saggiatore*, en 1624 (*cf.* Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 50). No obstante esto, Pallavicino fue fiel a la amistad con el cardenal Ciampoli y en 1648 publicó bajo su cuidado las *Rime* de Ciampoli y un año después sus *Prose*.

Pallavicino publice asserta in Collegio Romano S. J. libri tres. Este mismo año se doctoró en Derecho civil y canónico y tres años más tarde consiguió su título en Teología, con la obra *De universa theologia*, dividida en nueve libros y dedicada a Urbano VIII. Durante este tiempo escribió también canciones de ocasión para las bodas de Taddeo Barberini y Anna Colonna, y para el funeral de la serenísima Caterina di Toscana.

Después de enfrentarse a su padre para rechazar su derecho como heredero de la familia, tomó los hábitos y su carrera eclesiástica fue igual de veloz y brillante que la intelectual. En pocos meses entró a la Congregazione dell'Immunità Ecclesiastica, se volvió gobernador de Iesi, y redactó aquí *I Fasti Sacri* (1636).⁶ Posteriormente se hizo cargo del gobierno de Orvieto y luego de Camerino, para finalmente obtener el permiso de entrar en la Compañía de Jesús el 27 de junio de 1637, haciendo un breve noviciado en Sant'Andrea en Roma. Después de lo cual regresó al Collegio Romano como profesor de Filosofía primero y de Ética y Teología después. Esta última cátedra la mantuvo durante ocho años, tiempo en el cual Pallavicino recibió la prefectura general de todos los estudios, sustituyendo a Giovanni da Lugo. Es también en este tiempo cuando los cardenales de la Santa Inquisición otorgaron a Pallavicino el grado de *qualificatore* del Santo Oficio.

En 1644 se publicó su tragedia *Ermenegildo Martire*⁷ y casi de manera inmediata su tratado dialógico *Del Bene*, dividido en cuatro libros –cada uno de ellos dedicados a personalidades importantes dentro la nobleza romana. Este año

⁶ Obra incompleta y de extrema rareza bibliográfica puesto que, según Affò y Giordani, el mismo Pallavicino no quiso que se diera a conocer (*cf.* Scotti, *op. cit.*, p. 41).

⁷ Sforza Pallavicino, junto a Emanuele Tesauo, puede ser considerado como representante del teatro moral jesuita (*cf.* Remo Ceserani y Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*. 3. *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*. Tomo I. *La società di antico regime*, Loescher, Torino, 1995, p. 121).

Innocenzo X sucedió a Urbano VIII y con éste los deberes de Pallavicino crecieron al ser elegido como *deputato* para hacer frente al jansenismo y sus propuestas teológicas.

Dos años más tarde, en 1646, apareció impreso por Corbelletti el tratado *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, la primera versión del *Trattato dello stile e del dialogo* que vio su edición definitiva en Roma (1662), en la imprenta de Mascardi.

Con motivo de los ataques hechos a la Compañía de Jesús por parte de Giulio Clemente Scotti y por la publicación de *Monarchia solipsorum* (1645), el padre general de la Compañía, Vincenzo Carafa, encargó a Pallavicino la defensa de la orden, obteniendo como respuesta *Vindicationes Societatis Jesu* (1649). Con esta obra, Sforza Pallavicino se convirtió en el candidato ideal de Innocenzo X para contestar a Pietro Soave, pseudónimo usado por Paolo Sarpi en su *Istoria del Concilio Tridentino* (1619). Así, Pallavicino, con ayuda de las notas de Terenzio Alciati, publicó entre 1656 y 1657 los dos volúmenes de la obra con la que es recordado en la historia italiana y europea, *Istoria del Concilio di Trento ove insieme rifiutasi con autorevoli testimonianze un'Istoria falsa divulgata nello stesso argomento sotto nome di Pietro Soave*. La polémica que inmediatamente suscitó esta obra fue de tal envergadura que aún hoy en día tanto los historiadores como los críticos literarios intentan dar un juicio lo más neutral posible, a fin de matizar la evidente apología del cristianismo a través de la calidad estilística de la obra. Sin embargo, es posible que la opinión de Pietro Giordani al respecto sea la **más generalizada, puesto que afirma que “quell’acutissimo ed elegantissimo ingegno”** fue usado desmesuradamente por la Compañía de Jesús para sus propios

propósitos.⁸ Sin afán de profundizar en este aspecto de la vida de Sforza Pallavicino, es importante señalar que tanto su obra como su carrera eclesiásticas son fundamentales para entender plenamente cualquiera de sus escritos, ya que así como su primera educación marcó sus ideas, su vida eclesiástica, principalmente su participación en la Compañía de Jesús, marcó su pluma.

Mientras Pallavicino redactaba su *Istoria*, su amigo íntimo Fabio Chigi cambió su nombre por el de Alessandro VII y, pese a la reticencia del jesuita, le otorgó el cargo de cardenal el 10 de noviembre de 1659, llegando Pallavicino al ápice de su carrera dentro de la Iglesia y la Compañía al formar parte de la *Congregazione del Concilio, dell'Immunità, dell'Esame de'Vescovi della Visita* y del Santo Oficio. Sin embargo, fue el mismo Alessandro VII quien hizo caer al cardenal al conocer el contenido de la *Vida* dedicada a él, ya que Pallavicino exponía el nepotismo del Papa. Alessandro VII entonces no sólo interrumpió la redacción de la obra⁹ sino que quitó a Pallavicino de todo encargo público,¹⁰ lo que

⁸ Giordani, *op. cit.*, p. 14. La afirmación de Giordani no sólo está sustentada por las *Vindicationes* y la *Istoria*, sino también por toda una serie de libros pedagógicos que Sforza Pallavicino elaboró a instancias de la Compañía. Sin embargo, esto no impidió que lo defendiera de las acusaciones más duras contra la *Istoria*: **“I contrari della corte romana lo accusavano che lei avesse troppo, e con pregiudicio del vero, favorita nella Istoria; lo tassavano di lusinghiero, di ambizioso, di falso. Io nè posso, nè vorrei giudicare tali contese. Ben sono fermissimo a credere che Sforza Pallavicino, sì leal cavaliere, sì grave filosofo; e religioso tanto modesto, potesse per avventura ingannarsi; ma adulare e mentire non potesse mai”** (*ibid.*, p. 15). Esta consideración, que podría nacer de una simpatía personal es sustentada de una manera más desapasionada en el ensayo **“Storiografi, eruditi, antiquari e politici”** del crítico Sergio Bertelli, debido a que afirma que, al igual que los demás historiadores jesuitas de la época, el cardenal **“ha incontrollabile fede nella veridicità della sua storia”**, pues ésta tiene como tema principal la religión, la cual no le permite mentir sobre los hechos narrados (en *Storia della letteratura italiana*. V. *Il Seicento*, a cargo de Emilio Cecchi y Natalio Sapegno, Garzanti, Milano, p. 366). Y aunque esto pueda parecer un argumento para evadir críticas y responsabilidades, lo cierto es que tanto las obras como las acciones de Pallavicino demuestran que su *Istoria* no sólo fue producto del ambiente de la Contrarreforma, sino también de sus propias convicciones como integrante de la Compañía.

⁹ Los cinco libros de la *Vita di Alessandro VII*, junto a sus cartas, obras de carácter histórico y tratados teológicos, fueron publicados póstumamente durante la primera mitad del siglo XIX (*cf.* Scotti, *op. cit.*, p. 44-45).

¹⁰ Como es posible notar en la interrupción de su intervención en la guerra de Candia, Venecia, contra los turcos, de donde fue retirado en 1660.

benefició de cierta forma al cardenal, ya que su salud estaba empeorando. Esto, sin embargo, no le impidió continuar su trabajo intelectual. En 1661 se publicaron sus *Avvertimenti grammaticali* y cuatro años después el *Arte della perfezione cristiana*.

El cardenal, siempre por **causas de salud, regresó a Sant'Andrea en donde** murió el 5 de junio de 1667, pocos meses después del deceso de Alessandro VII.

FORTUNA

Como ya se mencionó, la *Istoria del Concilio di Trento* es la obra más conocida de Sforza Pallavicino¹¹ y su controversia provocó un importante número de ediciones, reediciones y traducciones.¹² Sin embargo, de manera general, la obra del jesuita ha sido apreciada a lo largo de los siglos, y esto lo demuestra el hecho de que, entre los tratadistas revisados en el presente trabajo, Sforza Pallavicino es el único reeditado durante el *Ottocento*, formando parte de dos colecciones de clásicos italianos. La primera es la *Biblioteca enciclopedica italiana* en sus volúmenes XXXII y XXXIII

¹¹ Hay que decir que la importancia de tal obra no recae únicamente en su valor propio, sino, de manera notable, en la relación crítica con la obra de Paolo Sarpi. De hecho la *Istoria* de Pallavicino siempre es mencionada para analizarla paralelamente la obra de su antagonista, tal y como lo dice Scotti: **“Il nome del Pallavicino si associa spontaneamente nella memoria a quello del Sarpi [...]. I due scrittori si prestano a diventare simbolo di un’opposizione sempre risorgente, perché ancora viva e in divenire è la tensione di quel loro contrasto, perché la storia religiosa dell’Europa moderna riconosce nel Concilio Tridentino le sue matrici, la sua fisionomia e le sue condizioni”** (Scotti, *op. cit.*, p. 9). Aunado a esto la temática de la obra es un motivo clave para el valor de la obra, pues a lo dicho por Scotti se puede agregar el comentario de los editores de Pallavicino: **“È di vero il Concilio di Trento vuolsi considerare come uno de’ più grandi avvenimenti dei tempi moderni, onde uscirono gravissimi effetti, che durano pure oggidì nella società civile ed ecclesiastica. Se la scoperta dell’America, se la lega di Cambrai, se le guerre di Carlo V e di Francesco I hanno prodotto una definitiva separazione fra il Medio Evo e l’Era moderna nell’ordine civile, siffatta celebre radunanza lo ha prodotto nell’ordine religioso, o a spiegarci più precisamente nella disciplina e giurisprudenza ecclesiastica”** (A. Mauri, nota de **“Gli editori” en Opere del Cardinale S. P....**, p. 10). Tal envergadura de tema, aunada al estilo de Pallavicino, se convirtió en el motivo de la trascendencia de la obra.

¹² La edición utilizada para la traducción al español, francés y alemán, es el compendio realizado por Giuseppe Corvo y en el cual participó el mismo Pallavicino, publicado en Roma (1666). El compendio es también utilizado para las reediciones de la obra durante los siglos XIX y XX.

en 1834;¹³ y la segunda es la *Biblioteca classica sacra o sia raccolta di opere religiose di celebri autori edite ed inedite dal secolo XIV al XIX ordinata e pubblicata da Ottavio Gigli*, sección XVII, impresa entre 1844 y 1848, que no sólo dio a conocer las obras ya publicadas, sino también las inéditas, como el discurso *Se il principe debba esser letterato*.¹⁴

¹³ El primer volumen contiene los dieciséis primeros libros de la *Istoria*, mientras el segundo comprende del libro diecisiete al veinticuatro, además del tratado *Del Bene*, el *Trattato dello stile e del dialogo* y el *Arte della perfezione cristiana*.

¹⁴ Según Mario Scotti, las obras de Pallavicino impresas por Salviucci ocupan cinco volúmenes en la *Biblioteca*: “Il I vol. contiene: *Se il principe debba essere letterato*; *Trattato intorno alla Superbia*; i due libri del *Trattato sulla Provvidenza*; e i trattati *De Bene* e della *Perfezione cristiana*; il II-III-IV la *Istoria* –compendiata dal Cataloni–; il V le lettere edite e numerose inedite” (Scotti, *op. cit.*, p. 44). Sin embargo, durante la realización del presente trabajo se encontraron discordancias al respecto. Si bien no se localizaron todos los volúmenes que corresponden a la obra de Pallavicino dentro de la *Biblioteca*, se puede decir que al menos hubo veintidós tomos dedicados a éste, como lo demuestra precisamente el volumen XXIII de la Sec. XVII de la *Biblioteca* dedicado al t. III de las *Lettere del cardinale Sforza Pallavicino. Edizione corretta e accresciuta sopra i mss. Casanatensi*, Società Editrice Romana, 1848. Aquí podría pensarse que, pese a la concordancia de las fechas, la imprenta no es la misma, ya que Scotti señala que fue la Salviucci quien imprimió los volúmenes; sin embargo, pudieron encontrarse los primeros siete volúmenes de la colección y se puede afirmar que no es precisa la información acerca de los impresores. En el vol I se encuentra *Se il principe debba esser letterato, Trattato sulla Provvidenza y Trattato intorno alla superbia*, Salviucci, 1844; en los vols. II-IV: los cuatro libros del tratado *Del Bene*, Salviucci-Classici sacri, 1844; en los vols. V-VI: *Arte della perfezione cristiana*, Classici sacri, 1845; y en el ya citado vol. VII contiene la vida escrita por Affò e impresa por Classici Sacri. De tal forma que hay al menos tres imprentas que trabajaron en este proyecto: Salviucci, Classici sacri (a veces denominándose como Tipografía y otras como Editori) y Società Editrice Romana (editorial fundada por el mismo Gigli en compañía del príncipe Conti, en 1848: *cf.* Massimo Cattaneo, *s. v.* “Ottavio Gigli”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000, consultable en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-gigli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-gigli_(Dizionario-Biografico)/)), lo que es bastante factible que ocurriera, considerando la época, y por esto Scotti no creyó necesario hacer hincapié en ello. Por otra parte, no se puede explicar la diferencia de volúmenes y de su contenido, correspondiendo sólo las primeras tres obras del primer volumen. Una explicación viable es que en estos mismos años se publicasen dos ediciones bajo el cuidado de Ottavio Gigli, siempre bajo el título general de *Opere edite ed inedite del Cardinale Sforza Pallavicino*, aunque no se encontró información alguna que pudiese asegurarlo. Sin embargo, sí es posible contar con el plan de publicación de la *Biblioteca*, que se dio a conocer por el sacerdote Giovanni Domenico Boeri, bibliotecario casanatense, en el primer volumen dedicado a Pallavicino. Después de anunciar que *Se il Principe debba essere letterato* es la obra de apertura, escribe Boeri: “**Diamo cominciamento con questo alla nostra edizione, e quindi facciamo seguire i due trattati della Superbia, e della Provvidenza: ma di questo non ci rimane che un solo libro, e due capitoli del secondo. Piace poscia al Gigli dar luogo ai due trattati della Perfezione Cristiana e del Bene, perchè s’abbiano riuniti gli scritti di morale cristiana, con tanta dignità filosofica dettati. I Fasti sacri, la Vita di Alessandro VII, secondo la lezione del codice chigiano che la corregge e accresce in mille luoghi, la Storia del Concilio di Trento compendiata da lui sotto il nome del Cataloni suo segretario, con due capitoli inediti, il Trattato delle Etimologie [posiblemente hace referencia a los *Avvertimenti grammaticali*], e finalmente le Lettere daranno compiute queste opere” (Giovanni Domenico Boeri, “A chi legge”, para *Opere edite ed inedite del Cardinale Sforza Pallavicino*, I, Salviucci, Roma, 1844,**

Las razones de lo anterior pueden ser explicadas por los editores de las reediciones, quienes opinan, de manera general, que la obra del cardenal jesuita representa un estilo digno de imitación, a diferencia de otros escritos de la época, como explica el padre Boeri: “Il barbaro stile che usavasi da molti ne’ trattati scientifici a’ giorni del Pallavicino indusse questo dotto Cardinale e della lingua nostra intendentissimo a distendere quanto egli stimava necessario a por riparo a così grave sconcio”.¹⁵ Además de asegurar que los escritos de Pallavicino contienen ideas que son incluso novedosas en el *Ottocento*, sin dejar de lado la filosofía y la moral provechosa para los jóvenes, como escribe más adelante:

Sentirà ella [la gioventù] alfine la virtù che muove di sì ellette scritte, le quali alla santità delle dottrine congiungono la parità della lingua e la vigorìa dello stile: ed è a sperare che fastidita di tante opere forestiere piene di errori e di vergogne, non si rimarrà più a lungo dal vituperarle come si meritano.¹⁶

Y aunque pudiese parecer una opinión partidista que propone la cultura de la contrarreforma como remedio contra la filosofía y literaturas que llegaban del extranjero, lo cierto es que el virtuosismo de Pallavicino, como persona e intelectual comprometido, es compartido no sólo durante el *Ottocento*,¹⁷ sino

p. X). Evidentemente, se mencionan obras no contempladas por Scotti en su descripción, pero tampoco se encuentra la *Vita* de Affò, por lo que no se puede decir que ésta sea una prueba irrefutable para determinar el error o la confusión de Scotti en su descripción. Asimismo, sigue existiendo la posibilidad de otra edición publicada por Gigli. Por ende, sin otros datos sobre la edición consultada por el crítico y sin todos los volúmenes de la *Biblioteca* no se podría afirmar si se puede hablar de dos ediciones hechas por Gigli o si se trate de algún tipo de error por parte de Scotti.

¹⁵ Boeri, *op. cit.*, p. X.

¹⁶ *Ibid.*, p. XI. Aquí cabe agregar que Ottavio Gigli estuvo comprometido con el proyecto eclesiástico del Vaticano sobre la pedagogía cristiana para la juventud italiana, encargándose de la edición de varios periódicos y varias enciclopedias y bibliotecas de carácter católico cristiano, lo que explica los argumentos de Boeri.

¹⁷ Argumentos de un talante más neutro se encuentran en la *Biblioteca Enciclopedica Italiana*: “Il Cardinale Sforza Pallavicino tiene uno de’ primi posti fra la adorata schiera di quegli scrittori del secolo XVII, che seppero andar franchi dal corrompimento del pessimo gusto in quella età prevaluto, e sorgere emuli agli scrittori de’ secoli precedenti, così per la luce e gravità de’ pensieri, come per la correzione e nobiltà dello stile” (Mauri, *op. cit.*, p. 9). En donde también aparece la opinión de Giordani sobre el *Arte della perfezione cristiana*: “Le anime pie vi trovano la religione

también en los siglos precedentes y subsecuentes, como lo demuestra Scotti, al hablar tanto del triunfo del cardenal después de la llegada del neoclasicismo como de las razones por las que la *Istoria* y el estilo de su autor sean importantes durante la segunda mitad del siglo XIX:

Col diffondersi del gusto puristico, del neoclassicismo, della passione risorgimentale i giudizi su Pallavicino scrittore si fanno più caldi di consenso **fino all'ammirazione, mentre le sue ideologie, i suoi atteggiamenti pratici, la sua cultura ecclesiastica vengono considerati elementi caduchi, retrivi, insignificanti.** Lo stile viene ad essere considerato come una cosa a sé.

E inmediatamente agrega:

Se oggi si ripropone una lettura del Pallavicino e proprio a partire dalla *Istoria*, che al giudizio certamente frettoloso di un moderno filosofo è apparsa una lucubrazione ormai sepolta negli archivi gesuitici della **Controriforma, non è certo sotto l'impulso di un rinnovato gusto per la bella pagina, per i fiori retorici, per la prosa d'arte. È perché il Pallavicino col suo stile, con le sue caratteristiche mentali ci appare documento di un'epoca e di una mentalità, non morta ma viva e risorgente e operante nelle nuove lotte e nella nuova tensione.**¹⁸

trattata con tanta sapienza e dignità, che i devoti l'aminò, e i non devoti la riveriscano. I filosofi vi ammirano un ragionare profondo ed esatto, e ordinatamente da chiari e fermi principii dedotto. Gli ammiratori delle lettere italiane v'imparano proprietà elettissima ed efficacissima di pesati vocaboli, temperata vaghezza d'imagini, precisa chiarezza di frasi, nobile e comodo giro di clausule; stile con eleganza dignitosa, vero esempio di perfetto scrivere; che non fu moderno allora, nè mai diverrà vecchio" (*ibid.*, p. 16). Desde una visión más objetiva y considerada desde varios ángulos, la obra de Pallavicino es juzgada ejemplar para creyentes y laicos, para filósofos y literatos, siempre poniendo en alto la claridad y elegancia del estilo del cardenal. Sin embargo, también hay que considerar las críticas negativas, como las hechas por Francesco De Sanctis, quien lo considera un pervertidor del carácter nacional, al hacer gala de su falta de seriedad en la conciencia (*cf.* De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano, 2006 p. 751). Y no conforme, en comparación con Machiavelli, Bruno, Campanella, Galileo y Sarpi, desprecia el estilo del cardenal, porque mientras en los escritores "la forma non è niente per sé, e non è altro che la cosa stessa, liberata da ogni elemento fantastico e rettorico, è il positivo e il reale, proprio l'opposto della letteratura in voga", Pallavicino "che per commissione della Curia scrisse una storia del Concilio [...] [d]ice cosa gravissima con lo spirito distratto dalla forma, cercando metafore. Qui la forma non è espressione, ma ostacolo; né da questi lisci può venire la grave impressione che pur dee fare sullo spirito un pensiero così feroce, base dell'Inquisizione. [...] Si vede nel Pallavicino la vanità della forma nella indifferenza del contenuto; si vede nel Sarpi l'importanza del contenuto nella indifferenza della forma, una forma che è il contenuto stesso nel suo significato e nella sua impressione" (*ibid.*, p. 812). En pocas palabras, en comparación con Sarpi, Sforza Pallavicino para De Sanctis se muestra contrario a lo que el tratadista pretendía con su estilo; es decir, la claridad y la transparencia de los hechos y la verdad.

¹⁸ Scotti, *op. cit.*, pp. 28-29.

Por todo lo anterior, se puede concluir que por su condición de hombre virtuoso¹⁹ o por ser un resultado lógico de la cultura de la Contrarreforma, Pallavicino es una figura clave de su época; sin embargo, lo que más resalta de los diferentes juicios hechos es cómo el estilo del cardenal –espejo del ámbito en donde creció y trabajó– motivó la recuperación de su obra a lo largo de los años. Lo que resulta significativo si se piensa en la importancia que el mismo jesuita daba al estilo propio y de otros, pues dependiendo de éste será la forma en la cual el ser humano comunique su religión, su filosofía y su arte con los demás. Por esto, el cardenal admiraba las letras de manera especial y así lo afirma en su *Arte della perfezione cristiana*, una de sus últimas obras impresas en vida, como lo recuerda Garin:

Quel fine scrittore che fu il cardinale **Sforza Pallavicino nel proemio dell'Arte della perfezione cristiana** (Roma 1665) ringraziava Dio innanzitutto per averlo fatto incline agli studi delle buone lettere. Chiamava questa, insieme con la vocazione ecclesiastica, la grazia della bontà divina verso di lui, perché **l'attendere a studi letterari è la piú nobile, la piú diletta e la piú onorata fra le attività dell'uomo.**²⁰

Este principio, en comunión con el propósito del presente trabajo y el apartado dedicado a Matteo Peregrini, aclara las razones para profundizar sobre la obra que Pallavicino dedicó al estilo: el *Trattato dello stile e del dialogo*.²¹

¹⁹ Esta cualidad se encuentra prácticamente presente en toda antología o historia literaria en donde se hable con cierta profundidad de la vida de Pallavicino, sin mencionar las obras de donde se obtuvieron los datos biográficos para este escrito. No obstante, cabe mencionar que tal valor se le dio por la integridad con la que se manejó dentro de un ámbito tan complicado como lo fue la Curia Romana del *Seicento*. De tal forma lo demuestra siempre Scotti con una lista de momentos claves: **“giovane, mette l'amicizia al di sopra di una prudente condotta e urta la suscettibilità di Urbano VIII, frequentando il Ciampoli in disgrazia del Pontefice; poi corre in guerra contro l'opposizione del padre ed entra nella Compagnia; cardinale, con un 'non est idoneus' si oppone alla promozione a vescovo di un protetto del Papa appoggiato dagli altri porporati; senza reticenze condanna il nepotismo di Alessandro VII, creando un'atmosfera di gelo fra sé e quel suo Fabio Chigi, amico fin dalla prima giovinezza e compagno nelle accademie romane ove si nutriva e trovava sfogo il comune amore per le lettere”** (*ibid.*, p. 14).

²⁰ Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*. IV. *Controriforma e barocco. Da Campanella a Vico*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 767-768.

²¹ A esto hay que agregar la opinión de Franco Croce, quien, tomando a Pallavicino como otro barroco moderado, lo considera un continuador de las posiciones tomadas por Peregrini en

TRATTATO DELLO STILE E DEL DIALOGO (1662)

El texto

El *Trattato dello stile e del dialogo, ove nel cercarsi l'Idèa dello scrivere insegnativo, discorresi partitamente de' varii pregi dello Stile sì Latino come Italiano. E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo*, se imprimió por primera vez en Roma por Mascardi en 1662. Sin embargo, como se ha dicho, existió una versión previa, o, mejor dicho, dos. La primera bajo el título de *Considerazioni sopra l'arte dello stile, e del dialogo. Con occasione di esaminare questo problema: Se alle materie scientifiche convenga qualche eleganza, ed ornamento di stile, e quale*, por Colbelletti en Roma, 1646; y la segunda, *Arte dello stile ove sul cercarsi l'Idèa dello scrivere insegnativo, discorresi partitamente de' varii pregi dello stile sì Latino come Italiano*, por G. Monti en Bolonia, 1647. La principal razón por la cual Sforza Pallavicino retomó, modificó y amplió en más de una ocasión su obra fue por su amigo Virgilio Malvezzi y los consejos de éste,²² aunque no hay que olvidar la preocupación mostrada por el tratadista hacia el tema. Para esto, basta ver la evolución del título de la obra, la cual pasa de ser un libro de “consideraciones” pasa a “arte” y, finalmente, un “tratado”, que problematiza no sólo el estilo, sino también la naturaleza de la imitación.²³ Asimismo, se puede

Delle Acutezze, además de ver en su tratado el “libro anzi più sistematicamente dedicato alla precettistica letteraria” (Franco Croce, “Critica e trattatistica del barocco”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno eds., *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Garzanti, Milano, 1973, p. 496), lo que resulta evidente cuando se ve la división del programa propuesto por el cardenal, como se verá.

²² Scotti, *op. cit.*, p. 41. El mismo autor reconoce la influencia de Malvezzi en la reelaboración del tratado en el capítulo VIII. Malvezzi, considerado uno de los mayores representantes del estilo de Séneca y Tácito en el *Seicento*, pudo haber ocasionado ciertas aclaraciones hechas por Pallavicino, principalmente aquellas en donde se habla del uso de ornamentos en el *Trattato*, como se verá más adelante.

²³ Esto sólo tomando como base los nombres de las obras, pues, como es natural suponer, un análisis profundo de ambos textos arroja una serie de diferencias sustanciales. Para dar sólo un

observar la evolución de una preocupación centrada en el uso de la elegancia y el ornamento en los textos de enseñanza, a una preocupación sobre la formación de una Idea,²⁴ sobre la escritura doctrinal, sin importar, primero (1647), que ésta sea expresada en latín o en italiano, y, luego (1662), considerando incluso las diferentes características y ventajas entre una lengua y otra.

El interés por la obra de Pallavicino ocasionó reimpresiones totales o parciales de su obra, algunas ya señaladas durante el *revival* del cardenal en el *Ottocento* y una traducción al latín.²⁵ Sin embargo, es importante señalar el impacto que tuvo durante el *Seicento* ya que incluso se imprimió en Venecia, en donde los Riformatori dello Studio di Padova,²⁶ que ya habían prohibido la

ejemplo, en la edición definitiva, el quinto capítulo está dedicado al número (el ritmo), mientras que en las *Considerazioni* no está presente. Con lo cual se puede observar que, aunque no de manera evidente, el pensamiento de Pallavicino sobre el estilo evolucionó y se diversificó; pero hay que tener presente que, pese a las modificaciones, el texto de 1646 y el de 1662 son en esencia similares.

²⁴ Este concepto debe ser entendido en el ámbito neoplatónico que imperaba en la época. Así, Pietro Bellori, en su introducción a *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, afirma que los artistas, alejándose de la imperfección del mundo material, deben acercarse a la idea original y perfecta de las cosas, que está representada en Dios y que sólo se consigue a través de la creación de una imagen mental, porque “Idea del Pittore, e dello Scultore è quel perfetto, ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rasomigliano le cose, che cadono sotto la vista” (Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, I, Niccolò Capurro, Pisa, 1672, p. 4). Por tanto, la Idea de estilo de la que habla Pallavicino es lo que el estilo debería ser. En otras palabras, el cardenal, al buscar esa Idea perfecta de estilo, está también creando, tácitamente, un modelo de estilo a seguir. De ahí la importancia que se le da en la edición de 1662 a la naturaleza de la imitación, puesto que el artista debe saber tanto el arte de la mimesis como el ejemplo correcto a imitar. En este caso, Pallavicino lo consiguió, si se piensa en los motivos de su reimpresión durante el siglo XIX.

²⁵ El frontispicio de ésta reza: “Sfortiae Pallavicini e Societate Jesu S.R.E. Cardinalis, *Tractatus de stylo et dialogo. In quo dum didascalicae scriptionis forma quaeritur, omnia fere stile decora ordine expenduntur. Déque natura imitationis [et] utilitate dialogi. Ac selectissimis quisbusque cum rhetoricis, tum poeticis problematibus disputatur.* Eum ex italico latinum fecit Jacobus Boschius Eiusdem Societatis. Monachii, Typis [et] imprensibus Joannis Jaecklini, Typographi [et] Bibliopolae, 1678”. El tratado fue dedicado a los príncipes bávaros Maximiliano II Manuel y José Clemente y obtuvo la licencia por parte de la Compañía en Roma el 8 de julio de 1677.

²⁶ “Entrata Padova nel dominio veneto (1405) il controllo sull'università –dove le ‘nazioni’ degli studenti godevano di larga autonomia, in seguito progressivamente ridotta– venne dapprima esercitato tramite i rettori patrizi preposti alla città. Alla riapertura dello studio dopo le guerre del primo cinquecento [sic] la delega per ricercare nuovi docenti fu conferita al collegio (21 febr. 1517, **senato**), che nell'occasione elesse tre riformatori, ripetendo il titolo dell'antica e saltuaria magistratura locale che presiedeva all'università. Respinta dal senato l'interpretazione estensiva di tale delega, il definitivo magistrato dei riformatori ebbe invece origine nel 1528 (22 sett., 17 ott., **senato**). Dalle materie relative all'università e a quanto ad essa inerente la competenza si allargò via

publicación de la *Istoria*,²⁷ afirmaron el 14 de agosto de 1698 que “Havendo veduto per attestato del Segretario nostro nel Libro stampato in Roma intitolato il *Trattato dello Stile del Cardinal Palavicino, non esservi cos’alcuna contro Precipi, [et] buoni costumi, concedemo licenza, che possi esser ristampato osservando gl’ordini in materia di stampe, [et] presentando le solite copie alle Pubbliche Librerie di Venetia, [et] di Padova*”.²⁸ Este permiso resulta sumamente significativo, porque pese a los conflictos ideológicos entre los Riformatori y el tratadista, se reconoció el valor en sí de la obra y se reimprimió la edición de Roma (1662). Esta última también se reimprimió íntegramente en Siena (Stamp. del pub., 1762), Módena (Società tipografica, 1819), Reggio (Torregiani, 1824 y 1828) y Turín (1830).²⁹ Las ediciones parciales del tratado también son en su mayoría tomadas de la misma edición;³⁰ entre las más reciente se encuentra la edición de Ezio Raimondi en *Trattatisi e narratori del Seicento*, que incluye los capítulos X, XVI-XIX y XXII; y

via all’intero settore culturale a Venezia e nello Stato, abbracciando in particolare la stampa e la censura, le pubbliche librerie di Venezia e di Padova, lo storiografo pubblico, le scuole di ogni tipo, **ivi compresa l’accademia dei nobili alla Giudecca (collegio per l’istruzione dei giovani patrizi poveri)** e la settecentesca scuola di nautica, le accademie letterarie e scientifiche, i collegi veneziani **(corporazioni) dei medici e dei pittori” (Andrea da Mosto, Guida generale, IV, p. 977, reproducido en <http://www.archiviodistatovenezia.it/siasve/cgibin/pagina.pl?Tipo=fondo&Chiave=80>). Estos orígenes históricos del Studio di Padova muestran, en cierta medida, que la censura en la península itálica, para bien o para mal, no fue únicamente de carácter eclesiástico, puesto que en el caso de Venecia fue una cuestión más bien política e ideológica, en donde el senado era el encargado de revisar las obras impresas dentro de la República, con el fin de proteger los valores y la independencia de ésta.**

²⁷ En 1658, después de la petición hecha por el Senado, los Riformatori dieron la misión a Gasparo Lonigo, quien afirmó que la obra del cardenal estaba llena de calumnias “**che ben dimostra l’odio che tiene contro la memoria di quello, che se fosse stato un diavolo in abito di frate non avria potuto dir d’avvantaggio**” (G. Lonigo *apud* Scotti, *op. cit.*, p. 36).

²⁸ “Noi Refformatori dello Studio di Padova”, en Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile, e del dialogo*, Lorenzo Basegio, Venetia, 1698, p. 29. Según Scotti existió también una edición previa a ésta, en 1663 (*cf.* Scotti, *op. cit.*, p. 42). Sin embargo, en la edición veneciana a la que se tuvo acceso, tanto la nota publicada por los Riformatori, como el frontispicio son de 1698, la segunda reimpresión de la que habla Scotti.

²⁹ *Cf. id.* A estas ediciones se debe agregar la editada en la *Biblioteca Enciclopedica Italiana*, mencionada anteriormente.

³⁰ En Pietro Fiaccadori, *Opuscoli sulla elocuzione e sullo stile*, Torregiani, Reggio, 1825, pp. 240 y sig.; *Trattati su lo stile e su l’eloquenza*, Napoli, 1836 (para ambas referencias *cf. id.*).

la antología hecha por Mario Scotti, que retoma los capítulos III, X y XXX de la edición de Módena (1818). Ambos estudiosos realizaron un valioso aparato crítico que precisa las fuentes utilizadas por Pallavicino,³¹ y en ciertos casos ayudan a la comprensión del texto con paráfrasis o comentarios de carácter histórico-biográfico.

Para el presente trabajo, por razones prácticas, que responde principalmente a la claridad de imagen, se usará la edición de Venecia (1698), cuyas diferencias con el texto de Roma (1662) radican en el permiso dado por los Riformatori dello Studio di Padova, arriba citado, y por la dedicatoria que cada impresor da a la obra.³² **Por el contrario, ambas ediciones declaran que “questa Terza Divolgazione emendato ed accresciuto”**, sea precisamente la versión final del tratado, lo que un cotejo de ambos textos puede demostrar. Naturalmente, la tipografía y el diseño del texto cambian el número de paginación, pero el contenido es en sí el mismo, desde la dedicatoria hecha por el escritor hasta el índice final y las notas a pie.³³

³¹ La obra de Pallavicino, desde su primera elaboración, cuenta con notas sobre las fuentes utilizadas por el escritor (posiblemente hechas por el mismo cardenal). Sin embargo, pese a la frecuencia de éstas, son poco precisas y no reportan el fragmento al cual se refiere, lo que sí hacen Raimondi y Scotti cuando lo creen pertinente, lo que permite conocer qué autores y qué obras de éstos formaban parte del canon personal del tratadista paduano, lo que permite profundizar en el diálogo entre antiguos y modernos.

³² Mientras la edición romana está dedicada al P. Giovanni Paolo Oliva, Vicario General de la Compañía de Jesús (1661-1681), Lorenzo Basegio dedica la veneciana al marqués Giovan Battista Strozzi (1619-1681), quien fuera posiblemente un integrante de las academias literarias toscanas y un conocido coleccionista de arte.

³³ Cabe aclarar que durante las citas que se hagan de esta edición –las cuales, a partir de este momento, se indicaran con el número de paginación entre paréntesis– se mantendrán la ortografía y redacción de la época, a excepción de los casos en donde se recurra a la *emmendatio* debido a algún evidente error tipográfico. **Principalmente, los casos en donde la letra “u” era sustituida por la letra “v”, y la “i” por la “j”, o viceversa. A modo de ejemplo está el mismísimo título de la obra, en donde textualmente se lee: *Trattato dello stile, e del dialogo. Oue nel cercarsi l’Idea dello scriuere insegnatiuo, Discorresi partitamente de’varij pregi dello Stile Latino come Italiano.*** Aquí, las palabras *Oue*, *scriuere*, *insegnatiuo* y *varij* son gráficamente normalizadas en *Ove*, *scrivere*, *insegnativo* y *varii*. De igual manera, la notación tironiana se elimina para colocar entre corchetes las sílabas sustituidas (principalmente el caso de la & que se transcribirá como [et]).

El propósito, la división del tratado y la metodología

Dice el crítico italiano Ezio Raimondi sobre Pallavicino:

L'idea che il mondo [...] costituisca una "galleria di delizie" da conoscere così come si possono "vagheggiare curiosamente gli arazzi, le pitture, le statue, gli edifici di mirabil architettura, i giardini, le fontane", trova però una risonanza più suggestiva verso la metà del secolo, nell'opera del Pallavicino, l'interprete ufficiale della cultura romana e del suo compromesso neumanístico tra scolastica e naturalismo, tra eleganza e chiarezza, tra fantasia e ragione.³⁴

Este carácter mediador, deseoso de conocer la "galleria di delizie" entre la fantasía y la razón, es precisamente lo que caracteriza la obra que para muchos críticos significa la continuación o la crisis de la teoría estética del cardenal expuesta en *Del Bene*,³⁵ en el *Trattato dello stile e del dialogo*, que se concentra en dos extremos en

³⁴ Raimondi, "Introduzione", a *Trattatisti e narratori...*, p. XII.

³⁵ El crítico Franco Croce, quien opina que la obra de Pallavicino es compleja e incongruente, juzga duramente la transición entre ambas obras, pues mientras en *Del Bene* se busca el equilibrio de la felicidad natural y la moral religiosa, permitiendo la independización de la poesía con respecto a la realidad y, por tanto, de toda relación con la verdad, teorizando y perfeccionando así el marinismo, en el *Trattato dello stile e del dialogo* (que Franco Croce conoce como *Arte dello stile*, la segunda edición de la obra) se vuelve a la subordinación de la poesía respecto a la filosofía, a través de la exaltación de la imitación y descripción, cuyo propósito es la búsqueda de la relación con la realidad. Sin embargo, el mismo Franco Croce afirma que, dada la época de Pallavicino, no era posible que las innovaciones de su primera teorización perduraran; además toma en consideración el pensamiento del propio tratadista: "Egli pensa a una integrazione del suo pensiero precedente più che a una modifica, naturale integrazione per chi aveva difeso il valore dei beni minori, ben cosciente di come essi fossero *minori*, sempre da sottomettersi, mutato punto di vista, a un bene più alto" (Franco Croce, "Le poetiche del Barocco in Italia" en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. I. *Dall'antichità classica al Barocco*, Marzorati, Milano, 1959, p. 560. Para la crítica hecha a la obra del cardenal, se pueden revisar las páginas 556-561. Asimismo, esta opinión es compartida por Luigi Viglione, s. v. "Sforza Pallavicino", *Grande dizionario enciclopedico UTET*, XIV, UTET, Torino, 1970, p. 29). Concluye Franco Croce que la teoría del paduano al finalizar su vida se acercó más al marinismo extremista. Esto podría ser confirmado con la opinión de Raimondi sobre el *Trattato*: "la posizione moderata a cui si ispira il *Trattato dello stile* nel tentativo, riallacciandosi in parte al Peregrini, di legittimare il discorso metaforico sul piano di un sensismo aristotelico ricondotto allo studio diretto delle cose, corrisponde alla stessa struttura mentale del Pallavicino, al suo abito di umanista devoto e di pensatore sensibile quanto preciso" (Raimondi, "Introduzione"..., p. XI). Sin embargo, como puede verse, Raimondi considera que los principios del *Trattato* no son sólo coherentes con el pensamiento de Pallavicino, sino que pertenecen a la tradición moderada del barroco. Una opinión diferente tiene Erminia Ardissino, quien, más que encontrar una evolución o una crisis de la teoría estética, ve un cambio de enfoque sobre el tema de la poesía. Para Ardissino la poesía en *Del Bene* es un problema moral, por el contrario, en el *Trattato* se trata sobre sus propiedades de la forma en la prosa científica y filosófica (cf. Erminia Ardissino, *Il Seicento*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 33). Contrario a todo lo anterior y, no obstante la evidente unión de los dos tratados (su mismo escritor los relaciona en el *Trattato dello stile e del dialogo*, p. 24), Asor Rosa sintetiza la teoría poética de Pallavicino en *Del Bene*, sin dar ningún

específico: “lo stile incolto e l’ornato” (p. 22). Porque, pese a que es un tema que desde los griegos y latinos se trata, Pallavicino no cree que haya sido suficientemente dilucidado, como lo expone al **inicio de “L’autor a chi legge”:**

Parvemi che l’oscurità da me ritrovata ne’ libri altrui sopra le quistioni ch’io speculava, avesse per cagione la lor trascuraggine di procacciar la luce dal Sole della filosofia, e di ridurre gl’insegnamenti dell’Arte a’ principii della Natura; di cui l’Arte è ministra insieme e discepola (p. 23).

Entonces, el motivo de la oscuridad encontrada por el cardenal en los textos previos al suyo se debe a que el teórico del estilo no ha encontrado el justo medio entre la filosofía y el arte. O, mejor dicho, no existe el intento de mediación entre una disciplina y otra; por consiguiente, Pallavicino encuentra en la bibliografía clásica una teorización sin base filosófica, lo que crea una disertación sin lógica y **sin “la luce dal Sole della filosofia”, procedente sólo de intuiciones y de juicios subjetivos.**

Sin embargo, Pallavicino es también consciente de que la filosofía por sí misma puede llegar a ser incomprensible, ya que abundan los filósofos que **“hanno dato à bere più tosto acqua torbida di termini oscuri e confusi, che limpido e schietto liquore di sincera dottrina” (p. 25)**, pervirtiendo así la divulgación de ésta. Esto **permite al lector comprender que, debajo de “lo stile incolto e l’ornato”, se**

espacio al *Trattato* (cf. Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, II, *Dalla decadenza al Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2009, p. 45). Esto como muestra de la volatilidad de la crítica sobre este punto fundamental en la obra de Pallavicino, ya que incluso el mismo Franco Croce trata en otro momento de manera más conciliadora la relación entre el *Trattato* (esta vez señalado como tal y no más como *Arte dello stile*) y *Del Bene*, en donde incluso justifica la decisión del cardenal, puesto que **“In un clima di minore interesse per i beni minori di quello del *Del Bene* è comprensibile perciò che il Pallavicino sia tentato, come fa appunto nel *Trattato dello stile* (compromettendo l’apporto innovatore delle idee del *Del Bene* e riaprendo così la problematica del Peregrini su finzione palese e finzione nascosta), di ricercare anche un fine morale alla poesia nella convinzione di rendere alla sua dignità un servizio, di ‘filosofare di essa meno bassamente’”** (F. Croce, *“Critica e trattatistica...”*, p. 498).

encuentra aún el intento del paduano por crear un diálogo entre poesía y filosofía, en donde la una necesita de la otra para su propia claridad.

Tal inquietud no es lo único que motiva la escritura de este tratado. Pallavicino –exigido por su propia posición dentro del ámbito intelectual de la época, mismo que debe mostrarle su apoyo– es instado a hablar sobre este tema. Y justamente lo hace notar el cardenal:

Onde io, il quale s'è per la professione ch'èsercito, come per la condizione degli huomini fra quali vivo dovrei avere qualche particular aiuto dalle cortine del Liceo; non giudicai temerità il publicar nelle stampe ciò che nel pensar di questo argomento m'era corso per l'animo intorno à molti problemi de' piú nobili e piú curiosi, che dalla Retorica e dalla Poetica siano disaminati (p. 24).

Con esto no sólo se entiende que Pallavicino cuenta con el apoyo del Liceo (seguramente refiriéndose a la Accademia de Roma), sino también que como hombre religioso e intelectual que debe servir de ejemplo a los feligreses, imprime su obra con un objetivo bien específico: el pedagógico. Y su público es igualmente específico: los *scienziati* (p. 24), o mejor dicho, los filósofos,³⁶ así como si a éstos les convenga enseñar la *scienza* a través del diálogo directo o indirecto.³⁷ El

³⁶ Según el *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Giovanni Alberti, Venezia, 1612, consultable en línea, http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html) la palabra *scienziato* o *scientifico* corresponde al latín *litteratus*, es decir, hombre letrado, que a través de sus estudios ha aprehendido los principios verdaderos, que han sido probados como verdaderos y que pueden ser considerados como *scienza* (“Notizia certa di che che sia, dependente da vera cognizione de' suo' principii [...]. *Conv.* Dan. car. 1. Scienza è ultima perfezione della nostra anima, nella quale sta la nostra anima, nella quale sta la nostra *ultima felicità*”). Así de específico es también a quien no va destinada la obra, como se verá a continuación.

³⁷ No es de extrañar que una parte importante del tratado de Pallavicino esté dedicada al diálogo. El género había ganado gran popularidad para discurrir cuestiones filosóficas, lingüísticas y de comportamiento a finales del *Cinquecento* como reflejo de la recuperación de los clásicos y por demostrar ser un útil instrumento didáctico. Francesco Bruni asegura que un “*andamento molto più libero* caracteriza il dialogo, un genere adatto alla presentazione concettualmente dinamica di vari argomenti, imperanti su un piano filosofico arduo [...] *ma anche dedicati ad argomenti alla moda* [...]. *L'umanesimo latino rimette in onore la forma dialogica dell'antichità classica, e dal latino si passa al volgare* [...]. *L'imitazione dell'oralità svolta nel dialogo fa sì che questo genere di prosa sia estraneo all'andamento sistematico della prosa scolastica; extrascolastici, del resto, sono gli*

cardenal finaliza de enunciar el objetivo y destinatario de una obra que, no obstante, continúa reiterándolos constantemente entre sus páginas, incluso en las últimas líneas,³⁸ con el fin de no ser malinterpretado, ya que la claridad, como se verá, es uno de los principios que Pallavicino quiere dejar al lector.

Establecido esto, el cardenal explica la división del tratado entre los dos temas enunciados en el título, el estilo y el diálogo, y por qué su desarrollo debe unirse en un solo escrito, en lugar de dedicar un texto a cada uno de estos temas.³⁹ Por lo que se puede encontrar la siguiente disposición:

1. **Presentación de la obra: “L’autor a chi legge” y capítulo I (dedicatoria al “Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Giambattista Rinuccini”).**
2. Desarrollo del tema del estilo:

ambienti in cui circolano i dialoghi” (Francesco Bruni, *L’italiano letterario nella storia*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 138).

³⁸ Las últimas líneas del tratado son la conclusión de todo el trabajo hecho por Pallavicino reducido a una similitud: **“Che sì come ad un braccio debole niun’arte di schermire basta per maneggiar ben la spada; così ad un intelletto debole niun’arte di comporre basta per maneggiar ben la penna” (p. 282)**. Es también notable, que en numerosas ocasiones, Pallavicino deja también en claro a quién no va dirigida su obra: el *popolo*, que considera ignorante y con poco ingenio y que por lo mismo es fácilmente engañado, como se nota en el capítulo VIII (sobre las similitudes hechas a partir de sofismas): **“il popolo ignorante suol rimaner persuaso non tanto da ragioni vevoli mà sottili, quanto da tal maniera di prove difettuose, mà palpabili e tratte da cose più note. Il che basta dell’Oratore, che non è la verità, mà la vittoria” (p. 109)**. A esto, Scotti asegura que Pallavicino, si bien no estaba a favor de los valores feudales, sí primaba una jerarquización intelectual: **“Si incontrano affermazioni ispirate a senso polemico nei confronti dell’orgoglio delle distinzioni di caste sociali, ma è sempre per concludere con il porre un più profondo e netto distacco fra gli uomini. ‘L’intelletto e il sapere fanno ch’un uomo sia superiore all’altro, come a una statua un vivente’. La turba è vile: si mostra formidabile prima della battaglia, ma quando il combattimento inizia ‘si palesa disprezzabile per pusillanimità’; è volubile, desidera sempre nuovi consigli e gode dell’abbattimento dei potenti che prima aveva innalzato. [...] Se fanno male i politici a diventar schiavi del volgo, peggio fanno gli uomini di cultura.” (Scotti, *op. cit.*, p. 16)** La última línea evidencia una crítica a ciertos escritores de la época, que por agradar al público, perdían de vista el correcto uso de las disciplinas.

³⁹ La razón es la notable diferencia de extensión entre un tema y otro. Sforza Pallavicino explica que sus reflexiones sobre el estilo y el diálogo, ya anunciadas y prometidas en *Del Bene*, pese a su elaboración en conjunto, no estaban planeadas para integrar un solo volumen, pero, a causa de lo complejo del tema del estilo, la extensión de su escrito sobre el diálogo era ridícula: **“Divisi dunque dapprima l’Opera in due Discorsi, l’un dello Stile, e l’altro del Dialogo: ed eran quelli ch’io promisi a’ Lettori allor ch’esposi alla luce i libri del *Bene*: Ma il primo di questi Discorsi per varie aggiunte crebbe poi tanto, ch’el secondo postogli à copia sarebbe sembrato uno sparuto pigmeo. Quindi elessi per lo migliore il formar d’ambidue un interno Libro non con altra distinzione che di Capitoli” (p. 25)**.

- a) exposición del problema – capítulos del II al IV;
- b) enumeración de figuras retóricas y su uso – capítulos del V al X y el XIX;
- c) discusión sobre la imitación del estilo – capítulos del XI al XV y el XXXI;
- d) problematización de la maravilla – capítulos del XVI al XVIII;
- e) importancia y descripción de la elegancia – capítulos del XX al XXVI, además del XXVIII y el XXIX que tratan de la elegancia en el vocabulario;
- f) creación de un canon de escritores latinos e italianos – capítulo XXVIII;

3. Desarrollo del tema del diálogo: del capítulo XXX al XXXVIII.⁴⁰

Como se ve, mientras el tema del estilo se diversifica en numerosos puntos, hasta el grado de perder por un momento la linealidad del argumento (como puede notarse con los incisos b, c y e), abarcando hasta tres cuartas parte de la obra, el del diálogo es bastante puntual y cubre sólo ocho capítulos, lo que deja en claro qué tema era más complejo e importante para el cardenal.

Ahora bien, precisamente a causa de la diversidad de aspectos contemplados en el tratado, es importante mencionar que el presente análisis se enfocará en el

⁴⁰ Como no se profundizará en este punto, vale la pena mencionar ahora el final del capítulo **XXXVIII en donde se sintetizan los puntos que se discuten sobre el diálogo: “Nè più oltre ci stenderemo in questo soggetto: havendo già mostrato, qual sorte d’imitazione il Dialogo contenga, qual fine procacci, come non abbisogni di scena; sia fuori di biasimo benche rappresenti azioni poco memorabili; nè riesca senza prò nel dispendio del tempo; quali vantaggi egli apporti sì per onorare la moderna virtù defonta, sì per insinuar dolcemente qualche verità contraria alle sentenze signoriggianti, sì per dilettrar colla varietà: e di questa finalmente con qual misura debba valersi”** (pp. 281-282). En suma, se habla sobre la naturaleza del diálogo, sus ventajas y desventajas para los *scienziati*, la verosimilitud que éste debe tener como parte de las características con las que debe cumplir para conseguir su objetivo final: la enseñanza de un concepto de manera agradable.

inciso b del punto dos, que corresponde a la aplicación del ingenio por medio de las figuras retóricas.

Para el análisis, sin embargo, hay que considerar el estilo de Pallavicino, que es, a su vez, una demostración de lo que está teorizando y que evidencia siempre en **el inicio de su tratado “L’autor a chi legge”**.⁴¹ El estilo del cardenal, contrario a las propuestas entrelazadas de Peregrini, sigue una sucesión de ideas, como si cada una de ellas fuese un silogismo con dos premisas y una conclusión, a los cuales no deja de agregar similitudes, aunque esto pueda ser criticado, como él mismo lo prevé:

Potrebbe oppormisi per avventura, ch’io habbia imitati alcuni Legislatori, i quali proibiscono il lusso nell’altrui casa, mentre il ritengono nella propria: Voglio dire, ch’io sia quì stato assai parco nella concessione degli ornamenti al carattere insegnativo; e che pure à questa mia insegnativa Operetta non gli habbia dispensati sì parcamente; quasi favoreggiando in essa due contrarie sentenze ad un tempo, l’una con le parole in quanto sono parole, l’altra con le stesse parole in quanto sono fatti; secondo la qual considerazione riescono à persuadere più eloquenti. Mà osservisi, che non ad ogni maniera d’insegnativo Trattato io prescrivo le stessi leggi: e che dove il soggetto è per sè più gioviale ed aperto qual’è per quello di questo Libro; consento quivi maggior allegrezza d arnesi, e leggiadria di frapunti (p. 26).

Aquí se pueden distinguir las tres partes de una sola idea –que se centra en la posible crítica a su propio estilo– y de su método a seguir. La primera parte corresponde a la hipótesis de dicha crítica a través de una similitud con un legislador que prohíbe el lujo a los demás pero no a sí mismo. La segunda parte (a partir de “Voglio dire”) es la clarificación de la similitud, en donde Pallavicino, como regulador no de leyes pero sí de ornamentos en el lenguaje escrito, prohíbe el uso excesivo de figuras retóricas, mientras él hace uso de éstas cómodamente dentro de su tratado, siendo así incoherente con sus propio ideal de estilo.

⁴¹ Se puede decir que este preámbulo es en realidad una síntesis del tratado, que no sólo se encarga de presentarlo en todas sus partes, sino también de defenderlo contra posibles ataques.

Finalmente, la conclusión (que inicia en “Mà”) es una respuesta a dicha objeción:

Sforza Pallavicino no prescribe las mismas leyes para todos los textos, sino que dependiendo de éstos puede haber una mayor flexibilidad ante el uso de ornamentos.⁴² Además, asegura más adelante que su obra es sólo un punto de partida o de inspiración para otros intelectos que continuarán con el desarrollo de estos temas.

A sabiendas de lo anterior, puede considerarse que el método usado por Pallavicino es también un ideal de estilo, al que coadyuva el ingenio, pues gracias a éste se puede encontrar la manera para que uno sea otro y viceversa. En otras palabras, la división tripartita de cada argumento (problema visto con una similitud-explicación de la similitud-respuesta al problema, la cual puede ser también dada por medio de una similitud) y su apoyo en el uso de ciertas figuras retóricas, son un método y un estilo a su vez, en donde el primero da al segundo la claridad y exactitud en la transmisión de ideas⁴³ y el segundo da al primero el deleite necesario para que el destinatario, con la suma de ambos, aprehenda correctamente el concepto enseñado, pues no se debe olvidar que este tratado está

⁴² En este aspecto puede notarse el efecto que el jesuitismo tuvo sobre el pensamiento del tratadista, pues su resolución es de carácter casuístico, predominante en la Compañía. Sobre esto habla Scotti: “insegnava, scriveva, disputava di filosofia e di teologia col metodo formale della logica aristotelico-tomista. [...] **non sarà certo inopportuno in questo caso tener presente con discrezione questa esperienza di studioso, di maestro e anche di uomo politico per comprendere certe caratteristiche dello scrittore, il suo proceder lento, l’indugiare in precisazioni, le minuzie analitiche, quel ragionare sottile e cavilloso, la presenza della mente nella punta della penna, quella quasi paura di non riuscir mai abbastanza chiaro e completo, il periodo che talora s’ingorga per voler di tutto, per lusingare un pensiero da tutti i lati”** (Scotti, *op. cit.*, p. 17).

⁴³ La exactitud buscada por Pallavicino es notable en dos aspectos más de la obra. El primero pertenece a una división al interno de cada capítulo por un número arábigo colocado cada que el autor considera que existe un cambio sustancial de idea (mismo número que aparece sólo en las ediciones del *Seicento*, seguramente por disposición del mismo cardenal). El segundo aspecto está al final de cada capítulo en donde se hace una síntesis puntual de lo visto durante éste.

enfocado en la enseñanza filosófica principalmente.⁴⁴ Elocuencia y *scienza* van pues de la mano para crear este tratado de estilo y diálogo, cuya principal herramienta es la similitud.

La elocuencia, las figuras retóricas y su uso

Después de la revisión histórica,⁴⁵ Pallavicino se ocupa del objetivo principal de su obra; “se a’ Trattati scienziati convengano gl’argomenti dell’eloquenza”. Para esto, en primer lugar define a que parte de la elocuencia se refiere:

quì parliamo dell’eloquenza non secondo ch’ella ò si procaccia la fede, ò accende le passioni; mà in quanto è artifice dello stile: Onde in tal considerazione le sue principali prerogative sono il movimento leggiero degli **affetti più dolci, l’ingrandimento delle cose, lo splendor della locuzione, la varietà delle figure, il numero, le sentenze, le comparazioni, i concetti** (p. 16).

El cardenal no está interesado en la elocuencia que ayuda al autor a ganarse la creencia del público, propia de los oradores, ni tampoco en aquella elocuencia encargada que enciende las pasiones humanas, usada por los poetas,⁴⁶ sino en

⁴⁴ Raimondi dice a propósito del pensamiento del cardenal sobre su ideal de escritor: “**Continuatore oculato della politica** dei gesuiti e polemista abile anche nella ridondanza, il Pallavicino è inoltre consapevole che **lo scrittore ‘cristiano’, immerso**, come egli lo concepisce, nel proprio tempo, deve formarsi uno strumento stilistico che sappia temperare lo splendore **dell’eloquenza con l’esattezza del metodo scientifico e inserire l’analisi razionale**, con la sua forza che nasce **dalle ‘cose’, in un’atmosfera di conversazione** mondana, di **dialogo semplice ma elegante**” (Raimondi, *op. cit.* p. XII).

⁴⁵ Misma que es interesante por los nombres que se mencionan, ya que no únicamente aparecen los clásicos griegos y latinos (Aristóteles, Epicuro, Demócrito, Cicerón, Teofrasto, Lucrecio, Jenofonte, etc.), sino también modernos, como Petrarca, Pico della Mirandola, Ermolao Barbaro y Pietro Bembo.

⁴⁶ A lo largo de su obra, Pallavicino muestra una gran preocupación por diferenciar a los oradores, de los poetas y, a su vez, a los filósofos de los dos. La importancia de esto recae a su vez en el público de cada tipología textual que permite al escritor saber los límites con los cuales puede **usar ciertas figuras o recursos estilísticos: “La cagion della differenza è, che il Lettore de’ Poeti non hà per fine di camminare à giornate in una strada maestra, mà di spassarsi in un solazzevol giardino; e però non si lamenta d’esser ivi trattenuto e traviato più volte à contemplar giuochi d’acqua ò statue di mirto. In contrario chi legge un’Opera filosofica per imparar la materia di cui ella porta il titolo di fronte; ò un’istoria, un’orazione, e componimenti simili; riceve la stessa noia di tali pompe disutili, che un ospite affamato di veder portare sopra la mensa in cambio d’opportune vivande, carri trionfali di zucchero, ed ingegnosi lavori di gelatina; atti a cibiar più tosto superfluamente la vista**

aquella que únicamente se encarga de adornar el estilo, y lo hace por medio de una serie de figuras, que Pallavicino resume en ocho. La razón de esto obedece a que el adorno que ofrece la elocuencia agrada al público, que generalmente el autor relaciona con el escucha, y facilita la recepción. Dicho dilecto, según Pallavicino, se recibe por el oído y toca directamente el interés del escucha mediante alguno de los siguientes puntos que coinciden parcialmente con las figuras arriba mencionadas:

- 1) el estímulo del afecto;
- 2) el engrandecimiento (hipérbole) de un objeto para que sobresalga del resto;
- 3) la belleza;
- 4) la variedad y vivacidad de las figuras que ayudan a quitar el tedio;
- 5) el ritmo (aquí llamado a la latina *numero*) que resulta agradable al oído;
- 6) lo que enseña, sea por el uso de una verdad universal, perteneciente a la cotidianidad humana, y expresada por una sentencia, sea por la afinidad entre dos cosas, fruto de la similitud, sea por la develación de una observación maravillosa, gracias a los conceptos.

Sin embargo, tanto el primer punto como el segundo (el afecto y la hipóbole), pueden ser perjudiciales para la verdad, porque desvían la atención del lector, lo que no puede ser admisible para el historiador y, similar a éste, el filósofo.⁴⁷ Las figuras retóricas que pueden ser usadas por éstos, deben ser agradables al público,

che gioevolmente il palato” (p. 85). Con lo que se invita a ser conocedores del propio público para, pertinentemente, satisfacerlo.

⁴⁷ **“Parimente dunque il Filosofo; che s’assomiglia in ciò all’Istorico, d’ havei per unico fine la verità; dovrà dagli affetti e dall’amplificazioni astenersi:** come se ne astenne Aristotele, il quale in questa parte usò, per mia credenza, migliore stile insegnativo, che Platone, che Tullio, e che gli altri **da mè nomati” (pp. 18-19).** Sobre la disciplina de la historia y sus características, Pallavicino se preocupa en varios momentos de su *opera omnia*, principalmente en los primeros capítulos de su *Istoria*. En sus digresiones sobre el tema, el cardenal sufrió una fuerte influencia del histórico jesuita Agostino Mascardi (mismo que menciona Peregrini en su tratado) teniendo su obra *Dell’arte historica* como punto de referencia.

pero no al punto de distraerlos, y, aunadas a éstas, se debe emplear un lenguaje que se distancie del usado cotidianamente (*linguaggio grammaticale*, p. 23).⁴⁸

Precisamente partiendo del uso del lenguaje y de las figuras, Pallavicino hace una primera y única distinción, como se ve en el Diagrama III.1.

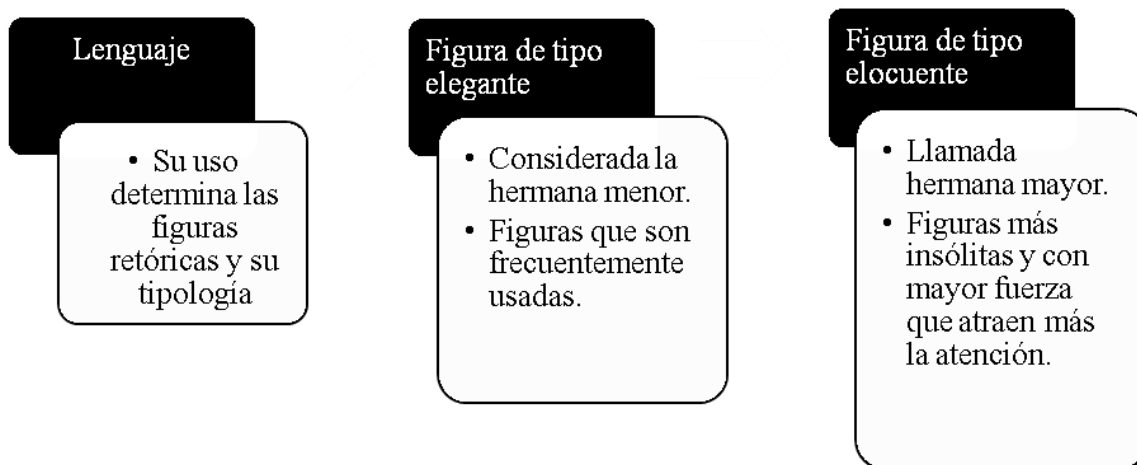


Diagrama III.1. División del lenguaje según Pallavicino.

Pallavicino no muestra inclinación alguna hacia alguno de estos dos tipos, pese a la considerable diferencia entre una y otra, pero sí ya supone una jerarquización, en donde, si se toma en cuenta la relación con el uso vulgar de la hermana menor, podría entonces hablarse de una predilección por la prima. Sin embargo, en un

⁴⁸ “ò sia nell’allungare, nell’accorciare, nel troncare, e nel restringer le voci; ò sia nel portar all’animo il pensamento con diverse, non comuni apparenze, il che lo stesso vocabolo di figura n’accenna; or variando con sinonimi, or ripetendo ad arte la stessa voce; or ammirando, or interrogando, or con ironia significando il contrario di quel che suonano le parole; ed in somma (poiche l’annoverale tutte è ufficio de’ Retori) tenendo sempre svegliato ed esercitato con varie guise d’inaspettati solletichi l’animo di chi legge” (p. 23). Para Pallavicino, la relación entre lenguaje y figuras retóricas es clara, pues el primero determina las segundas, siendo pues su base y origen, así como principio determinante de su caducidad. Sin embargo, éste no es el único motivo del estudio del lenguaje en esta obra. Para el cardenal el lenguaje fue siempre de suma importancia e interés, lo que se observa en las constantes críticas a Bembo y en el capítulo V, cuando se analiza las diferencias de ritmo entre el italiano, griego y latín, a partir de una revisión que considera la gramática histórica del italiano partiendo del latín. Asimismo cabe decir que la pasión hacia la lengua es manifiesta a lo largo de la vida del tratadista, de lo que Scotti dice: “Ad essere citato dal vocabolario della Crusca teneva più che al cardinalato, ci hanno testimoniato, ed è verosimile” (Scotti, *op. cit.*, p. 13).

principio, el cardenal considera que ambas son útiles para la comprensión intelectual y su única preocupación es la “parca misura” (p. 24) con la que sean usadas, porque, nuevamente, lo importante es que estas figuras permitan “apparir chiaramente il fondo del discorso” (*idem*). Las figuras son sólo un apoyo didáctico, no deben servir para embellecer (ya que la verdad es bella por sí misma)⁴⁹ y no pueden desviar al destinatario de la obra de su contenido principal.

La insistencia de esta recomendación pallaviciana recae en el uso que sus contemporáneos hacían de las figuras, pues él reconoce que “Nel lusso delle figure peccano molti Scrittori, e i giovani specialmente, usandole in cambio della favella diretta; non con altro prò se non à fine, che appaia il loro stitil figurato” (*idem*). El uso desmesurado de las figuras retóricas, olvidando su objetivo principal incluso en los textos doctrinales, motiva la prescripción que el cardenal jesuita realiza, pues, según sus aspiraciones intelectuales, no puede estar más que en desacuerdo con esta nueva moda.⁵⁰ Esto, por el contrario, no indica que se desee un estilo carente

⁴⁹ Para el cardenal la mentira es la única que necesita embellecerse, para simular ser verdad, aunque sólo sea así para ingenios poco amaestrados: “è un voler appunto imbellettare con metafore la bugia, perche apparscia verità à gl’ingegni di poca vista” (pp. 27-28). Razón misma por la que el uso excesivo de ornamentos estilísticos pueden ser vistos como sospechosos, “essendo consueto, che l’artificio grande si come faticoso non si usi eccetto, che ove l’uomo hà interesse grande; ed ove gli fà bisogno di tale artificio per torre la luce al vero” (p. 32). Lo que demuestra que, incluso si no es intención del escritor ser falso, el uso de figuras en exceso es pernicioso para su propia credibilidad; así se compenetra su postura con la de Peregrini, para quien también el uso excesivo de figuras puede poner en alerta al lector.

⁵⁰ Aunque aquí se habla de los textos de *scienziati*, no está de más observar el gran conflicto que Pallavicino tuvo con la poética de su tiempo. En un primer momento admirador de la obra de Marino –en quien no deja de ver más adelante un fundamental defecto por la ausencia de ingenio filosófico en su poesía (cf. Franco Croce, “Critica e trattatistica...”, p. 498)–, pero también de Chiabrera y Testi, sentía una gran empatía por la obra de su amigo Ciampoli, misma que se volvería la única por la que mantendría un gran afecto, ya que con el pasar de los años, y después de la *Istoria*, su parecer cambiaría completamente, asegurando que durante la juventud la belleza se confunde con lo extraordinario, refugiándose finalmente en la poesía moralizante de Maffeo Barberino, en quien, idealmente, encuentra la conciliación entre maravilla y verdad (cf. Scotti, *op. cit.*, pp. 19-20). Esto, como hipótesis, podría explicar también el cambio de sus reflexiones estéticas, puesto que para Pallavicino el *Trattato*, con sus reelaboraciones, es una obra más madura que *Del Bene*. Así, al menos, lo presupone Scotti: “Questo regresso non nasce da una semplice involuzione della riflessione estetica; come il negare i beni del mondo, quei beni minori che avevano trovato

de figuras, como el de Séneca, quien es considerado “un’ombra di Spagna” (p. 26), debido a lo extremo de su parquedad, incapaz de otorgar el espacio para el discurrir lógico de los argumentos. **Pallavicino opta entonces por Cicerón que “illumina le morali speculazioni con una luce temperata, che le fa essere non solo più splendide, ma più chiare” (idem).**⁵¹ Especulaciones morales, luz moderada, esplendor y claridad son las cualidades que para el cardenal deben ser cumplidas a través de la **scienza** y la retórica. Y todo esto porque se admite que el aprender se resuelve en fatiga por la mayor parte de las personas, por lo que el *insegnator di scienze* debe asegurarse de agradar al público, de lo contrario no será leído y permanecerá en el olvido, aunque su doctrina sea correcta, verdadera y útil (*cf.* pp. 30-32).

giustificazione ed esaltazione, a temperare il rigore di più severa vita religiosa, esso svela la impossibilità implicita nella posizione spirituale **e storica del Pallavicino di riconoscere l'autonomia dell'arte e delle varie forme di attività umana alla luce duratura di una nuova concezione dell'uomo. La poesia del suo tempo era priva di un'intima serietà: di qui il fascino e insieme la repulsione che essa esercitava sul Pallavicino, che per innalzare il fatto artistico o pensa a maggiore impegno del contenuto o pensa ad asservirlo più strettamente al verisimile. La moralità gli appariva come un elemento separato: non la vedeva egli quale intrinseco carattere di una attività che nella sua autonomia esprime la totalità dello spirito. Anche questo atteggiamento estetico non si può forse collegare al dissidio implicito in una corrente della Controriforma, quella gesuitica, che vuole instaurare nella società un ordine quale esso è secondo la ragione naturale e la rivelazione, che cioè l'uomo e l'umano sono soggetti a Dio e nell'accettazione di questa subordinazione raggiungono la pienezza del lor sviluppo, e quindi accetta sì la civiltà, ma in questa prospettiva religiosa che in alcuni momento ne dissolve il valore e il carattere puramente umani? L'intellettualismo verso cui va piegando sempre più decisamente il Pallavicino sembra orientato a purificare la sensualistica compiacenza dei beni mondani e della stessa immaginazione, che nella *Perfezione cristiana* appare come nemica da dominare e da vincere. Tutte le potenze dell'uomo dovranno inchinarsi all'intelletto: l'intelletto giudica tutte le cose; l'intelletto governa il mondo; la possanza, la ricchezza e tutti gli altri beni sono meri strumenti dell'intelletto, del quale dipende il buono e il laudevole, o il reo e vituperoso uso loro” (ibidem, p. 23).** El amor a la verdad fue lo que realmente inspiró las últimas obras de Pallavicino, para quien, más que el ingenio codificador y decodificador de la maravilla, el intelecto era más importante. De aquí el destinatario del *Trattato*, que, más que un trabajo sobre poética o retórica, que no dejan de ser centrales en la obra (una para demostrar lo que no se debe hacer y la otra como fiel sierva de la verdad), se dilecta en temas de didáctica de la **scienza**.

⁵¹ Con esta afirmación Pallavicino se pronuncia a favor del *ciceronismo* del *Seicento romano*, para el cual puede consultarse el ensayo de De Caprio, “Roma”, en Alberto Asor Rosa (director), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. 2, *L'età moderna*, I, Einaudi, Torino, pp. 427-453.

Pese a lo anterior, y contrariamente a lo que se podría suponer, existe un tipo de texto en donde el jesuita no permite el uso de ningún tipo de figura, pues ésta resultaría únicamente perjudicial:

Una sola eccezione io ammetto, cioè quando la materia è sottile, e difficile in sommo grado. Allora qualsisia ornamento è vizioso, come nocivo al discorso, à cui egli hà devito servire: Perciò che ogni ornamento alletta à sè qualche **parte dell'attenzione; e pertanto è ladro e non servo qualora il discorso n'è bisognoso di tutta.** (p. 33)

El tratadista se refiere, por ejemplo, a los textos de geometría, como los de Euclides o Apolonio de Rodas, así como también a los de teología, cuya complejidad es tal que no deja lugar a la mínima distracción por parte del receptor, el cual, evidentemente, no puede pertenecer a ese grupo de personas a quienes cuesta un gran trabajo el aprendizaje y para quienes están destinadas las figuras. Por ende, recomienda el cardenal a los escolásticos de la época orden, claridad y brevedad, pues de otra manera, su texto **de “metafisica severa”** (p. 34) resultaría difícil hasta para el más avezado lector, aunque reconoce que las fórmulas ya prescritas deben ser aceptadas, aunque puedan afectar alguna de las tres cualidades.⁵² Asimismo, estas obras deben carecer primordialmente **de ornamentos porque “il ben filosofare è pregio assai più sublime, chè 'l ben parlare”** (p. 33), lo que deja ver las preferencias intelectuales del tratadista. Para el resto de los textos dice Pallavicino: **“che sia splendore, che sia figura, che fin à quel segno questi due abbellimenti, ed in genere il dire ornato, convenga all'Insegnatore di professioni più o meno sottili”**

⁵² En este punto del tratado puede observarse un tono conciliador por parte de Pallavicino, mismo que, pese a los ataques directos que llegan a hacerse, se mantiene a lo largo de la obra, como señal del temor ante una posible polémica iniciada por alguna afirmación demasiado agresiva. Aunque este tono puede ser también entendido como parte de la postura intelectual del tratadista, siempre mediador entre los extremos.

(p. 36). En otras palabras, conviene al *scienziato* ornamentar su propio estilo, siempre y cuando lo haga con la justa medida.

Una vez que se ha dejado claro el uso general que las figuras deben tener en los textos de *scienza*, el cardenal procede a la enunciación, descripción y uso particular y recomendado para cada una de éstas, lo que puede representarse en el Diagrama III.2. A lo largo de estas tres figuras, Pallavicino hace una serie de razonamientos sobre el placer y el intelecto. Vale la pena detenerse un momento, principalmente durante la primera y la última figuras. En éstas se asegura que la razón de que exista placer es precisamente el intelecto, quien aprende una verdad nueva a partir de dos conocidas, como se representa en la Figura III.1. Es decir, gracias al proceso intelectual, en donde se da la comprensión de ciertas armonías⁵³ o verdades, el humano siente el placer.

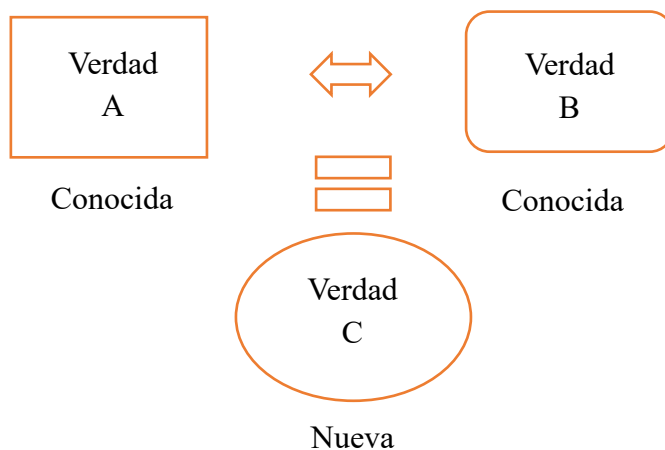


Figura III.1. Representación de la manera en la cual se adquiere una verdad nueva a partir de dos conocidas.

⁵³ “la maggior dilettazone partorita dall’acconcio numero sopravenga per la riflessione che occultamente fa l’intelletto intorno à quell’uniforme e ben regolata varietà che nell’oggetto si discerne. E da questa tacita riflessione reporto io che abbia origine quel piacer che si trae dall’adempimento delle leggi musicali” (p. 39). Y tal cosa sucede porque delante del arte el intelecto ambiciona proporción y correspondencia, como ocurre también para Peregrini.

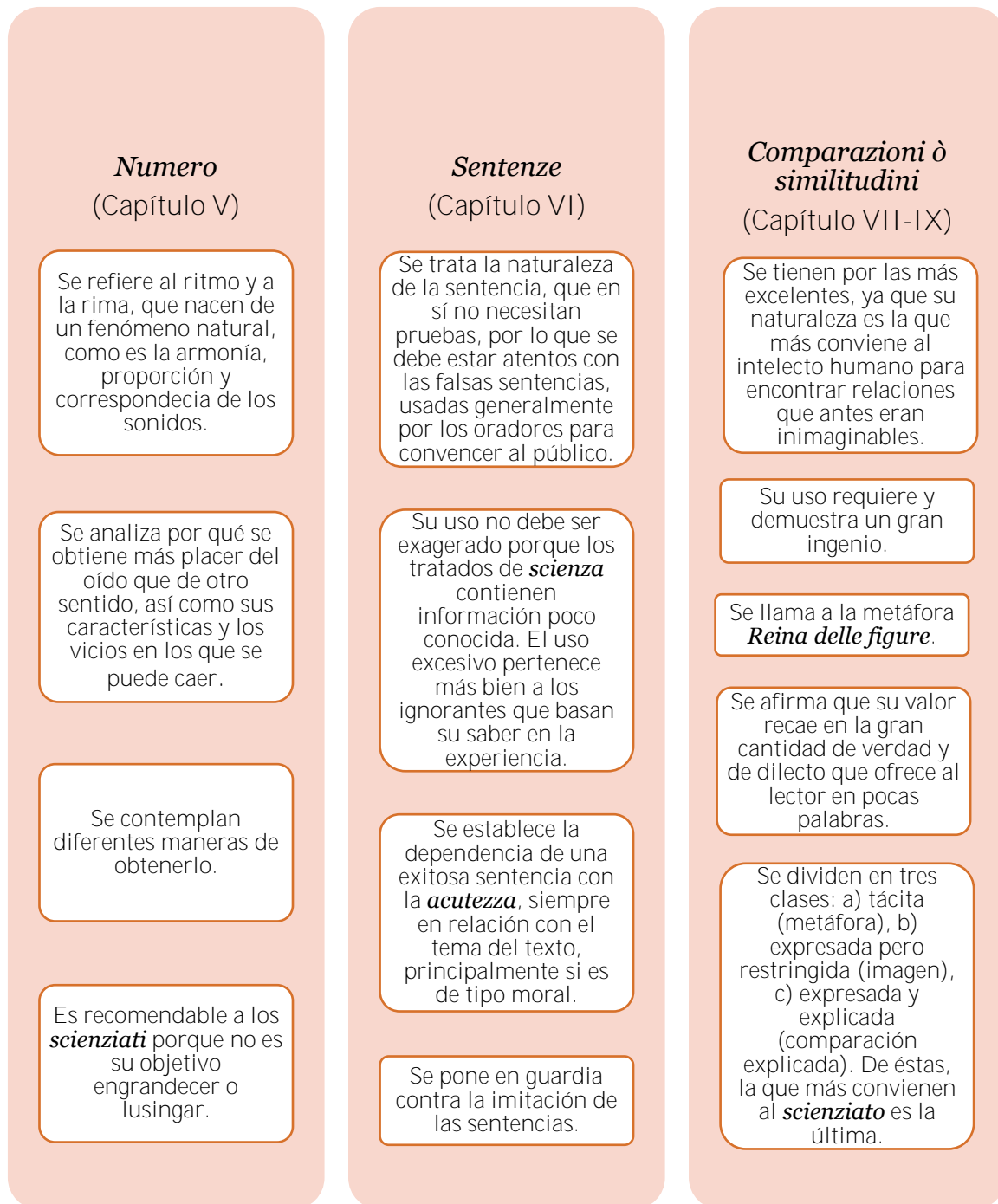
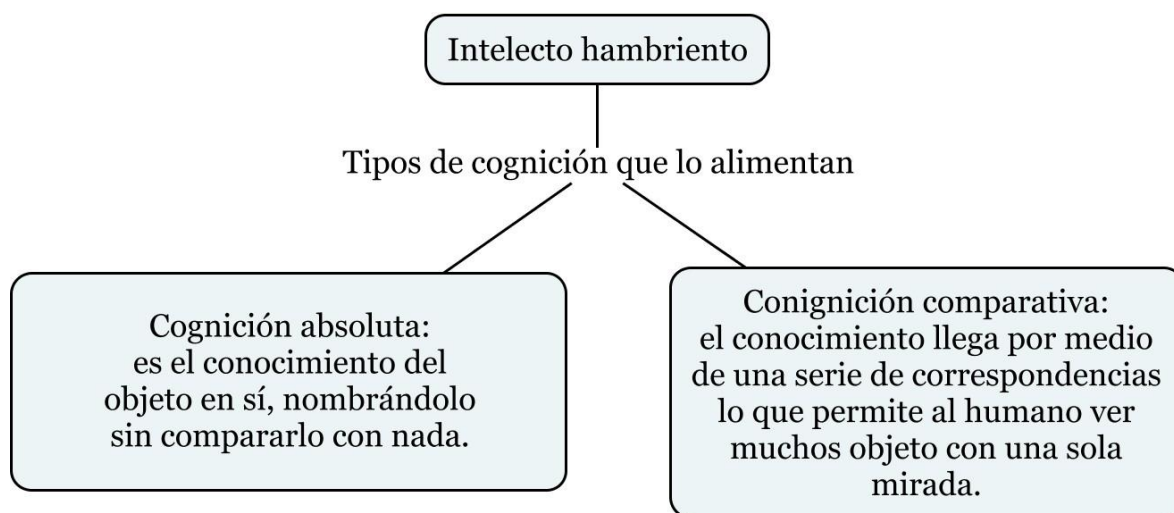


Diagrama III.2. Características del **numero**, las **senteze** y las **comparazioni** o **similitudini**.

Pallavicino habla entonces de un placer principalmente intelectual. Lo que ocurre porque para el cardenal el intelecto está siempre hambriento de saber y para satisfacerlo existen dos tipos de cognición, la absoluta y la comparativa, cuyas características se enuncian en el siguiente esquema.



Esquema III.1. División y características de los dos tipos de intelecto, según Pallavicino.

Según el Esquema III.1, la cognición comparativa, debido a la gran cantidad de verdades a las que es sometido el intelecto en un solo momento, es más eficaz para satisfacer las necesidades intelectivas del hombre, causándole un placer superior que el obtenido por la cognición absoluta.⁵⁴ Asimismo, el placer de la cognición comparativa es tal por la maravilla que encierra, debido a que, para el receptor, la relación entre los objetos no había sido previamente notada o incluso era considerada imposible, y, lo que es más importante, el resultado de dicha relación evidencia verdades nuevas e igualmente imposibles. Es decir, de objetos y

⁵⁴ "il lettore quì riceve in una cognizione e in un punto varii dilette di varie verità conosciute" (*idem*).

verdades conocidas se consiguen objetos y verdades nuevos.⁵⁵ A causa de esto, el tipo de comparación que mejor cumple con dichas cualidades es la metáfora, en donde **“trasportandosi per essa il nome d’una cosa ad un’altra che somiglia lei, mà non è lei”** (p. 62), encerrando en una brevedad considerable y con una gran fuerza dos objetos. Sin embargo, Pallavicino, de acuerdo con Aristóteles, atribuye la metáfora al campo de la tragedia, mientras que puede ser perniciosa (*viziosa*) para los textos doctrinales, por lo audaz y oscura que llega a ser. Por el contrario la *comparazione spiegata* ofrece pruebas y explicaciones medidas (cuando sea necesario) de la relación establecida, siendo así más precisa y por lo tanto más didáctica.

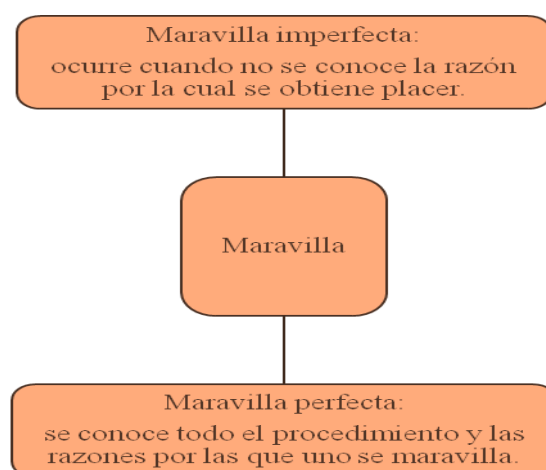
Hasta aquí, se ha hablado de las **“buone similitudini”**, pues el autor advierte más adelante que existen similitudes que se originan a partir de sofismas, principalmente de los paralogismos, encontrados frecuentemente por el cardenal en los textos doctrinales y en lo que se puede caer por amor al ingenio y no a la verdad, enfatizando una vez que el filósofo debe usar estos recursos únicamente para beneficio de la claridad. **Mientras que “al poeta parimente è permesso l’uso più frequente delle metafore; le quali dianzi vedemmo non esser altro che similitudini compendiate”** (p. 82). Para causar mayor maravilla en su público el poeta siempre busca similitudes oscuras e ignotas, como aquellas en donde se utiliza a los dioses como objetos de comparación.

⁵⁵ Según el tratadista, esto ocurre gracias al método inductivo, de donde se pueden conseguir axiomas. Para este método, Pallavicino también hace una división entre aquel universal que se obtiene al ver a numerosos sujetos de la misma especie y aquel que es por la observación de varias especies del mismo género (como la similitud). De estos dos tipos, al igual de lo que sucede en la cognición, es más placentero el segundo (usado por poetas y, visto que usa verdades universales, recomendado también para poetas), mientras que el primero es más sólido (empleado por el orador).

Los concetti

Debido al peso que el mismo tratadista da al **concetto**, y ya que, según la misma definición dada, no es posible colocarlo en la misma categoría que las similitudes, se revisará brevemente dicha figura.

Durante el décimo capítulo del tratado se analizan los **concetti**, que, si se busca en el “**Indice delle cose piú notabili**”, al final de la obra, son equiparados a las **acutezze**⁵⁶ e incluso se menciona a Peregrini como precursor de la materia, como se verá más adelante. Para el cardenal, el **concetto** representa tanto un gran ornamento del estilo, como un producto perfeccionado del siglo, pues asevera que para los griegos fue prácticamente desconocido y por los latinos fue conocido como **sentenza**, mientras que durante el siglo de Pallavicino toma fuerza y se perfecciona, hasta convertirse en una figura de extrema complejidad, para la cual se toma como base el principio ya usado para las **similitudini**: el intelecto que obtiene placer maravillándose. Así, existen dos tipos de maravilla, como se ve en el Esquema III.2.⁵⁷



Esquema III.2. División de la maravilla.

⁵⁶ “**Accuteza, vedi Concetto**” (p. 313).

⁵⁷ Mientras el primer tipo es explícito (desde su nombre hasta las causas de ésta), al segundo se puede llegar por inducción, mismo método que el cardenal considera como parte intrínseca del proceso de comprensión tanto para las **similitudini** como para los **concetti**.

La maravilla, que surge gracias a una verdad no conocida, es portadora de un gran placer intelectual. Y la unión entre éstos es siempre el conocimiento. La relación entre estos tres puntos es tan estrecha que aumentan proporcionalmente, como se ve en el Diagrama III.3.

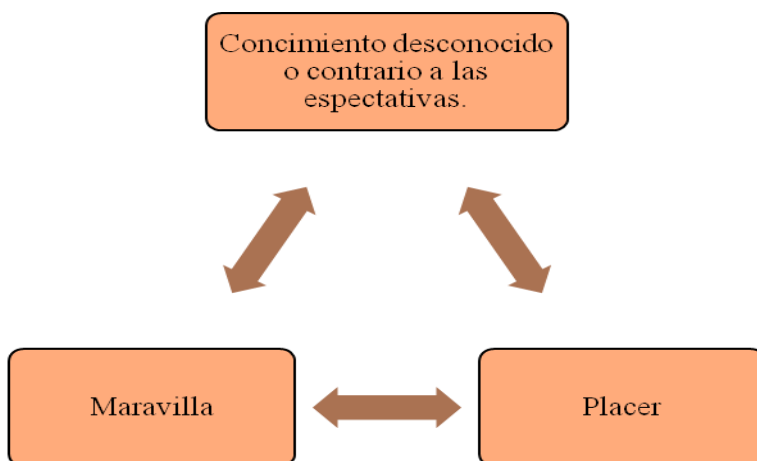


Diagrama III.3. Relación entre el conocimiento obtenido, la maravilla y el placer.

Así, que el conocimiento obtenido, mas no el memorizado, sea más desconocido o contrario a lo esperado, proporcionará mayor maravilla y, por ende, mayor placer, que es siempre intelectual. Ejemplo de un estilo que muestra gráficamente esto es para Pallavicino Píndaro.⁵⁸ Y una definición del *concetto* es “*osservazione maravigliosa raccolta in un detto breve*” (p. 88),⁵⁹ que confronta con las

⁵⁸ Gran admirador de Píndaro, Pallavicino inicia aquí también el discurso de la imitación, pues considera que los imitadores del poeta griego han sido tanto buenos como malos y los últimos es por una mala educación: “*così messo in opera co[n] poc’arte da Scrittori mal periti e mal dottrinati che prendono come l’istesso la novità e la licenza; è caduto forse per difetto loro in sinistra opinione del volgo: il quale non s’accorge, che sì come il volo è il più eccellente moto delgi animali; così il volar con ali posticce è il più temerario e nocivo di tutti i moti*” (p. 88). Este fragmento, con una sutil similitud, también recurre a la crítica de la ignorancia tanto del público como del que crea poesía dejándose llevar únicamente por el destello.

⁵⁹ Esta definición es considerada por algunos historiadores literarios como un ejemplo perfecto de lo que era el *concetto* barroco. Cf. Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. 2. Dal Cinquecento al Settecento*, Bruno Mondadori,

observaciones hechas por Peregrini (llamado Pellegrini por el cardenal), realizando un juego sutil de desconocimiento⁶⁰ de la obra de éste y, a su vez, de crítica.

Matteo Pellegrini *uomo sì ben fornito d'intelletto* robusto e di profonda filosofia, che la minore delle sue lodi è la ricchezza e l'ampiezza d'ogni più recondita erudizione; ha scritto un egregio *Trattato dell'Acutezze*; il qual mi **duole che non mi sia capitato in mano prima che io componessi quest'Opera. Non voglio però qui tralasciare ch'egli al diletto speciale dell'acutezza**, ò del *concetto* che vogliam dire, non sol richiede la novità, mà la novità del bello, come di quello che sopra ogni altra verità è dilettevole (pp. 88-89).

Según Pallavicino, Peregrini considera que la *acutezza* necesita ser la novedad de lo bello, y, más aún, lo que es bello aparente. El boloñés coloca entonces la belleza sobre la verdad misma, con lo que el cardenal no está de acuerdo, porque para él lo que es grotesco y ridículo (*ridicoloso*) puede ser también objeto de *concetto*. Sin embargo en la teoría de Peregrini estos tipos de *acutezza* también estaban contemplados dentro de su teorización, lo que desmiente la interpretación de Pallavicino, porque en realidad, aunque sí se considera la novedad de lo bello, no se pone como una característica sin la cual la *acutezza* no existe. Más bien, Peregrini considera el efecto de ésta, relacionado principalmente con la maravilla, para poder determinar si se está ante una *acutezza* o no. Por otra parte, ya que el *concetto* se encarga de agradar al intelecto hay que tomar en cuenta

Milano, 2001, p. 1050, Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*. 3. *Il Manierismo, il Barocco, l'Arcadia (1545-1798)*, Palermo-Firenze, Palumbo, 1997, p. 590.

⁶⁰ Mientras la objeción es en cierto grado comprensible en la primera edición (la obra de Peregrini es de 1639 y la de Pallavicino es de 1662), existieron varias reelaboraciones en donde es factible pensar que se pudo haber revisado la obra del boloñés. Además, endulzada con los recursos retóricos para mantener un tono conciliador entre el elogio y el desacuerdo experimentado por Pallavicino, la crítica realiza aquí demuestra que conocía la obra de su compañero. Con todo, no es del todo correcta la exposición del parmesano sobre la visión de Peregrini, dejando así abierta la discusión del conocimiento y la influencia que éste tuvo de Peregrini, puesto que, como dice Franco Croce, entre ambos tratadistas existe una notable continuidad de principios e ideales. Lo que no excluye la presencia de fundamentales diferencias entre ambas obras. A saber: 1) una escritura más ligera por parte de Pallavicino, en cuanto a las sugerencias que se hacen a lo largo de la obra; 2) la preocupación gnoseológica del concepto; 3) y el programa cultural más comprometido y moderno que tenía Pallavicino, a causa de la importancia de su papel sociocultural dentro de la Compañía de Jesús (cf. F. Croce, "Critica e trattatistica...", p. 496).

qué es lo que place a éste, que, según Pallavicino, ama lo bello, pero ama más aún la verdad y es mejor mientras esté más cerca de lo universal y que sea más necesario (**“e ciò che meglio il dimostra in volto per evidenza”, p. 89**). El intelecto, en pocas palabras, no necesita a la belleza, pues hay cosas que no son bellas a la vista, pero puede ser agradable conocerlas.

En conclusión: “Il che finalmente è tutto ciò che da meraviglia, e per conseguente ciò che hà molto di novità, da cui la meraviglia è prodotta. La sola novità dunque è quella che dà il sapore al concetto” (p. 90), mismo que debe ser breve, pues de otra forma, se quita el factor sorpresa.⁶¹ En todo este proceso de creación e identificación del *concetto*, se encuentra el ingenio, capacidad que ayuda al reconocimiento de la belleza y de una novedad que provoca la maravilla (**“figliuolo della novità”, *ibid.***). Los conceptos agradan al intelecto, pues ofrecen una verdad ignota. En suma, para Pallavicino todo gira en torno al intelecto y al placer y satisfacción del mismo, que se maravilla únicamente gracias a verdades nuevas.

⁶¹ Principios que coinciden con lo dicho por Peregrini.

CAPÍTULO IV

EMANUELE TESAURO (1592-1675)

VIDA

Pese a la importancia intelectual de Emanuele Tesauro tanto en Italia como a nivel europeo, las noticias que se tienen sobre su vida y obra son más bien poco abundantes e imprecisas, puesto que, además de ciertos eventos de su vida, las fechas de sus obras no son claramente especificadas o bien existe una discrepancia entre las diferentes fuentes. En qué manera esto pueda deberse a su expulsión de la Compañía de Jesús no puede ser confirmado; sin embargo, en comparación con el Cardenal Sforza Pallavicino y su serie de memorias cercanas a la muerte de éste, las fuentes que se preocupan por dar cuenta de la vida de Tesauro son más bien recientes (a partir del siglo XX), y aún éstas, en su mayoría, se limitan a dar un esbozo general de la vida del tratadista, enfocándose en su obra más importante, *Il cannochiale aristotelico*. No obstante esto, se conocen suficientemente bien los aspectos más importante de la vida del tratadista, misma que es complicada de contar al estar estrechamente ligada con la Corte de los Savoia.¹ Nacido en Turín en enero de 1592, último de los siete hijos de la noble familia de los condes de

¹ Para la realización de esta reseña se usaron principalmente la bastante completa aunque breve biografía de Ezio Raimondi para la ya conocida antología por el dirigida de *Trattatisti e narratori* (“Emanuele Tesauro”, Ezio Raimondi ed., *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 3-7), así como las exhaustivas páginas que dedica Maria Luisa Doglio en lo concerniente a la obra de Tesauro y a su importancia política dentro de la Corte de los Savoia en su ensayo “Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo”, en Giuseppe Ricuperati (ed.), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, 4, Einaudi, Torino, 2002, pp. 569-630 (ensayo posteriormente ampliado y publicado en Maria L. Doglio, *Letteratura e retorica tra Cinquecento e Seicento*, Cesati, Firenze, 2016, pp. 99-157); y finalmente, siempre breves pero útiles las palabras que dedican Segre y Martignoni en su historia literaria (Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*. 2. *Dal Cinquecento al Settecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 1052). Además, para el apartado de “Fortuna” son valiosas las detalladas referencias ofrecidas por Marco Maggi en su ensayo introductorio, “Il cannochiale rovesciato”, a Emanuele Tesauro, *Vocabulario italiano*, Olschki, Firenze, 2008, pp. VII-XXXVIII.

Salmour, Emanuele Tesauro creció inmerso en la alta aristocracia turinés y en la cultura de la Corte de los Savoia, a quienes se dedicaría toda su vida. Desde temprana edad se vio influido por su padre, Alessandro Tesauro, y su hermano mayor, Ludovico Tesauro, desarrollando un gran interés por el estudio de emblemas, empresas (lo que desembocaría en años posteriores en la invención de la *iconomantia*, neologismo creado a partir de la palabra *negromantia*, íntimamente ligada a la inscripción) y la cultura humanística-clásica; además, por su hermano conoció y se volvió amigo de Giovan Battista Marino.²

Su primera educación la recibió en un colegio jesuita y en 1611 entró a formar parte de la Compañía de Jesús. Entre 1615 y 1616 se trasladó a Milán como profesor de retórica por la Academia de Brera, en donde, a su vez, realizó sus primeros estudios de filosofía, y redactó una sátira contra el gobierno español, que quedó inédita y actualmente está perdida. En 1619, fue a Cremona, en donde obtuvo otra cátedra en retórica y en calidad de *praeceptor* dio dos discursos para la *Accademia dei Musanti*: la *Gigantomachia* y la *Oratio in qua probatur*

² A quien, además, admiró por su gusto, influyendo así muy probablemente en su obra de juventud, principalmente con su obra las *Dicerie sacre* (1614) como lo señala Raimondi: “è più che naturale che legate come sono all’intermezzo torinese del Cavaliere negli anni in cui il futuro trattatista era appunto ‘assai giovane’, le *Dicerie* abbiano rappresentato un avvenimento fondamentale, se non addirittura un polo d’attrazione per il gusto concettistico del Tesauro: e i *Panegirici* del ’33 ne forniscono forse la prova più convincente”. Y el ‘polo de atracción’ no sólo lo afectó durante su juventud, sino que estuvo presente a lo largo de su vida, por lo que si se encuentra en la obra del turinés parte de dicha influencia o gusto marinístico incluso en sus obras tardías, es porque “sarà bene non dimenticare che il manierismo marinistico del Tesauro, così intrinseco, come svela questa fase di larga ammirazione, alla sua poetica dell’eloquenza moderna, non è un fenomeno di ritorno, un ricupero tardo, ma un’esperienza viva della giovinezza e dell’intelligenza, che si prolunga con sorprendente vigore, favorita anche dal relativo isolamento provinciale di cui parve compiacersi il nostro trattatista, per oltre quarant’anni”. Esta prolongación a lo largo de sus años, no significa que el gusto marinista haya permanecido imperturbable dentro de los trabajos de Tesauro, primero porque Raimondi aclara que dentro de la poética de éste se encontraba el principio de que la imitación debía aportar algo novedoso, para resultar ‘arguta’, y luego porque esta novedad hacen ver una nueva forma de concebir el gusto de Marino al pasar de los años en “un’emozione più limpida e cordiale”. Ezio Raimondi, “Una data da interpretare (a propósito del *Cannocchiale aristotelico*)”, *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*, Olschki, Firenze, 1961, pp. 64, 69 y 79, respectivamente.

Academiam Cremonensem Animosorum esse verissimum Herculis templum. Este mismo año inició la redacción de sus escritos varios en latín que serían recopilados en el volumen de *Inscriptiones*, considerado como un ejemplo de clasicismo (en lo que respecta a los temas) y de fuerte experimentación formal,³ publicado por primera vez en 1666 y de forma definitiva en 1670.

Entre 1620 y 1621 redactó en versos latinos la tragedia *Hermenegildus*, representada en Milán en 1621 y publicada en italiano (*Ermegildo*) en 1661 junto a otras dos obras suyas, reformulaciones a partir de las obras de Séneca, *Edipo* e *Ippolito*, de las cuales no se conoce exactamente su elaboración; sin embargo, puede suponerse que, si bien no existió una representación teatral como la de *Hermenegildus*, fueron declamadas en el Palacio Real en torno al año de su publicación. Asimismo, es muy probable que antes de 1628, escribiera el drama moral en prosa: *Il libero arbitrio*.⁴

Mientras terminaba sus estudios de filosofía, el turinés realizó varios viajes a Nápoles (donde ofreció un panegírico en latín en ocasión de las exequias de un religioso en 1622), Roma y Milán. Ésta última se volvió su residencia oficial a partir de 1624, cuando terminó sus estudios de filosofía y le fue formalmente concedido el

³ Doglio la define como una “raccolta funzionale non soltanto alla destinazione cortigiana a scopo celebrativo, ma anche alla sperimentazione delle infinite possibilità metaforiche delle iscrizioni, delle epigrafi, delle insegne, dei trofei, di ogni sorta di apparato pubblico, in cui eroi e vicende del mito si fanno centro di convergenza di una molteplicità di significati analogici e allegorici, divenendo ideogramma del proposito celebrativo e al tempo stesso espressione e oggetto di conoscenza, figura, rappresentazione, spettacolo immagine, ingrandita e ingigandita”. Doglio, en Ricuperati (ed.), *op. cit.*, p. 571. La crítica italiana da un papel central a las *Inscriptiones* dentro de la obra de Tesauro, pues ve en ésta no sólo la evolución del autor en diferentes estilos y temas, sino que también demuestra ser una influencia de diseño y estilo entre sus contemporáneos.

⁴ Sobre los primeros tres dramas de Tesauro, afirma Doglio que son “oggi ritenute prodotti dell’estremo’ barocco e creazioni di un uomo ormai alle porte del settantesimo anno” (*ibidem*, p. 572). Todo lo contrario de su innovadora y vanguardista obra *Il libero arbitrio*, que escrita contrariamente a toda reglamentación jesuita en prosa, toca uno de los temas más discutidos de la época después de la Reforma protestante, a saber, el libre albedrío. Pese a todo, la obra permaneció inédita hasta que en 2004 la misma Doglio la dio a conocer, junto con otros textos inéditos, en Emanuele Tesauro, *Scritti*, Maria Luisa Doglio (ed.), *Edizioni dell’Orso*, 2004, pp. 5-77.

permiso para predicar, hasta 1630. Aquí, cumpliendo con las obligaciones propias de los predicadores, escribe en 1625 (leído en 1629) el panegírico académico *Il giudizio* dedicado a la discusión del talento de dos famosos predicadores de la época, Luigi Albrizio Piacentino y Angelo Orimbelli de Verona;⁵ en 1627 redacta y recita en Turín los panegíricos *La magnificenza*, dedicado al Cardenal Maurizio di Savoia, y *La Margherita*, en donde se hace una comparación entre Santa Margarita, virgen y mártir, y Margherita di Savoia, duquesa de Mantua. En 1629 son pronunciados en Milán *Il presagio*, por el nacimiento del heredero del trono de España, *L'apostolo delle Indie*, que celebra la fiesta de San Francisco Javier, y *La nutrice*, para San Carlos Borromeo, uno de los principales reformadores de la Iglesia de Roma durante la época tridentina. Al mismo periodo pertenecen *I mostri*, *Il commentario* y *La fuga vittoriosa*.

Es probable que también durante estos años haya iniciado la redacción del *Arte delle lettere missive*, publicado solo en 1674, por petición de Luigi Francesco Morozzo, noble perteneciente también a la corte Savoiana.⁶ Asimismo, durante este tiempo (1622-1630), redactó la obra que se considera fue la reflexión final sobre

⁵ Doglio data este panegírico en 1632, mientras que Raimondi, Segre y Martignoni lo hacen en 1625, por lo que se ha decidido dejar esta fecha. Por otro lado, Doglio afirma que dicho escrito es un manifiesto del arte de la predicación (cf. Doglio, en Ricuperati, *op. cit.*, p. 572) y para Segre y Martignoni resulta la introducción ideal para el *Cannocchiale* (cf. Segre y Martignoni, *op. cit.*, p. 1052). Todos estos pequeños avances en la obra de Tesauro (sea *Il giudizio* que los fragmentos que conforman las *Inscriptiones* o un drama como *Il libero arbitrio*) ayudarán más adelante a comprender de qué manera la obra, el pensamiento y las reflexiones de Tesauro fueron madurando hasta conformar la gran obra que es el *Cannocchiale aristotelico*.

⁶ Según las palabras del conde Morozzo, esta obra, al igual que otras de Tesauro, corrió el riesgo de quedar inédita durante la vida del autor (dejándolo claro incluso en el título de la misma): “raccolsi le disperse reliquie di quest’Ordigno cotanto necessario [et] così poco insegnato dagl’altri: [et] pregai l’Autore à non defraudar il Mondo di un’Opra tanto giovevole [et] meravigliosa: comprendendo in se sola tutti gli Precetti della Retorica Persuasione” (Luigi Francesco Morozzo, “Altezza Serenissima”, decatoria para Emanuele Tesauro, *L’arte delle lettere missive del Conte D. Emanuele Tesauro. vindicata dall’oblivione, et dedicata al Serenissimo Principe di Piemonte Dal Conte, [et] Cavaliere D. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de’ Sacri Canonici nell’Alma Università di Torino*, Bartolomeo Zapatta, Torino, 1674, p. 9).

retórica después de sus enseñanzas de la misma en las escuelas jesuitas y estrechamente ligada al *Cannocchiale aristotelico*: la *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele*, la cual permaneció inédita hasta que en 1975 fue publicado bajo el cuidado de Doglio.⁷

Gracias a sus habilidades como predicador, es llamado en 1631 a la corte de Turín para servir a la duquesa Cristina de Savoia como predicador oficial, además desarrolló una importante relación con el príncipe Tommaso di Savoia-Carignano, con cuya familia mantendría un estrecho vínculo hasta sus últimos días. Aquí continúa celebrando las fechas importantes con sus ingeniosos textos: *La pace*, por la paz celebrada entre Vittorio Amedeo I y Cristina de Francia en 1631; del mismo año son el *Esorcismo* y la *Viltà maestosa* por Jueves Santo y el *Oroscopo* con motivo de la Navidad. Un años más tarde, escribió *La fenice* para celebrar el natalicio del primogénito de Vittorio Amedeo I, el duque Francisco Jacinto. Estos panegíricos, junto con otros, fueron compilados en los *Panegirici sacri* (1633) y posteriormente, se sumaron a ulteriores escritos en los tres volúmenes que conforman los *Panegirici* (1659), ambas obras dedicadas a Cristina de Francia, Madama Reale.

Pese a que en estos años era considerado el intelectual más importante dentro de la Corte de Savoia y de su reciente éxito editorial con los *Panegirici sacri*, una disputa con el confesor personal de Cristina de Savoia, el jesuita Pierre Monod,⁸ a causa de una inscripción hecha en honor del neonato Francisco Javier, aunado a otros problemas políticos dentro de la corte, con respecto a la sucesión de

⁷ Emanuele Tesaurò, *Idea delle perfette imprese*, Maria Luisa Doglio (ed.), Olschki, 1975.

⁸ Pierre Monod (1586-1644), rector de Colegio de Turín (1627-1628), además de confesor personal de Cristina di Savoia, fue proclamado historiador oficial de la corte y diplomático por Vittorio Amedeo I.

poder dentro la dinastía Savoia, le granjean la expulsión de la Compañía de Jesús, a finales del 1634, quedando como sacerdote secular. Aún y cuando el jesuita Monod había ayudado en el pasado a Tesauo, llamándolo él mismo a Turín, inició una fuerte polémica contra él, al principio de forma anónima y luego abiertamente. La inscripción que originó el conflicto había sido pedida por Vittorio Amedeo I a Tesauo, para colocarla en la habitación del duque recién nacido, y había sido hecha con base en *De vita Caesarum*, de Suetonio, asegurando que el heredero al trono había nacido bajo el mismo signo del emperador romano Augusto, con la Virgen como ascendente, lo que aseguraba una relación divina entre ambos y auguraba un próspero futuro para el neonato. Sin embargo, Monod aseguró que Capricornio era el verdadero ascendente del emperador y así lo publicó en *Il Capricorno ò sia l'osorscopo di Augusto Cesare*, en 1633. Tesauo inmediatamente respondió con *La Vergine vero ascendente della natività di Augusto Cesare non dall'incertezza della medaglia popolarmente cavato, ma dall'ora certissima della nascita e dal vero sito del sole astronomicamente dimostrata*, en donde, como el título lo hace suponer, echaba mano de las invenciones astronómicas de su época para sustentar científicamente su investigación histórica y acusar a Monod de hacer uso de astrología. La respuesta del confesor de Cristina di Savoia no se hizo esperar tampoco y esta vez lo hizo abiertamente con el *Stato della quistione fra l'Accademico e il Dimostrante, ossia Replica fatta dal padre Monod all'apologia del cavalier Tesauo in difesa d'una sua iscrizione fatta da questa sulla nascita del principe di Piemonte Francesco Giacinto*, desplazando la discusión al terreno político.⁹ Este último título, más adelante, fue también contradicho con *Il*

⁹ Cf. Andrea Merlotti, s. v. "Pierre Monod", *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75,

Capricornio scornato (1642), pero en este momento Tesauro ya no era jesuita. Las convicciones políticas del predicador turinés, evidenciadas en la obra del Padre Monod, lo ponían en una situación bastante comprometida dentro de la Corte de Savoia, sin embargo, no es completamente claro si ésta fue la verdadera razón de su salida de la Compañía.¹⁰

En 1635, Emanuele Tesauro parte hacia Flandes para reunirse con el

2001, disponible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-monod_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-monod_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁰ La mayor parte de las reseñas biográficas no dan razón alguna sobre su salida. Segre y Martignoni señalan la tensión del escritor con la Compañía desde su estadía en Cremona, mientras que Doglio no descarta la disputa de Monod como un factor fundamental para la ruptura oficial con la orden religiosa, más bien, todo lo contrario. Para Raimondi, por otro lado, no cabe la menor duda de que la disputa y la complicación de la situación política de la corte, lo hacen tomar la decisión final. Del mismo parecer es Tommaso Vallauri quien asegura que la razón de la ruptura con la **Compañía fue por “cagione dei mali umori, che sorsero tra lui e il suo confratello il P. Monod”** (Tommaso Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, I, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1841, p. 354). Lo cierto es que, tomando en cuenta lo próximo de la polémica con el Padre Monod y la salida de Tesauro de la Compañía de Jesús, es bien probable que ambos eventos hayan estado estrechamente relacionados. Las subsecuentes acciones del turinés demuestran que su existencia en la Corte de Savoia se había visto trastocada y que, por tanto, prefirió abandonar su lugar dentro de los jesuitas para poder tener más libertad de movilidad y de decisión, ya que de haber permanecido dentro de la Compañía, hubiese tenido que limitarse a las órdenes de sus superiores, lo que podría haberlo llevado a quedarse en Turín o a transferirse a otra región, en contra de sus ideales políticos y de su fidelidad a la casa Savoia-Carignano, especialmente. Además, no es de extrañar esta resolución final entre la Compañía y Tesauro, ya que los intereses intelectuales y políticos de este último estaban significativamente distanciados de los ideales jesuitas, puesto que no sólo era amigo y admirador de la obra de Marino, sino que también simpatizaba con Galileo Galilei (como lo demuestra el título de su obra más importante, el *Cannocchiale*) y defendió abiertamente el sistema copernicano. Pese a esto, hay que tener claro, no hay indicios de que el predicador haya sido expulsado de la orden por dichas simpatías: las fuentes aclaran que el paso a padre secular fue una decisión tomada por él mismo, de lo contrario existirían pruebas legales de que él hubiese cometido un error que lo llevara a la expulsión. Sin embargo, antes de dar por hecho una ‘pacífica’ salida de Tesauro de la Compañía, hay que recalcar que Tesauro no fue del todo inocente durante su permanencia dentro de la orden religiosa. Linda Bisello, en su nota sobre Tesauro, rescata varios incidentes que el tratadista tuvo con sus superiores, respaldando las palabras de Segre y Martignoni sobre la tensión existente entre ambas partes desde su estadía en Milán. Entre los incidentes se encuentra la ya mencionada sátira anti-española, que casi le costó la expulsión de la Compañía y en donde tuvo que intervenir su hermano Ludovico para evitarlo; además, fue también confinado a Sezze en 1623 por una pelea que tuvo con su compañero de celda, por lo que sus superiores lo invitaron incluso a cambiar de orden debido a su comportamiento rebelde y su constante indisciplina. El padre Monod intervino entonces para que fuese transferido a la corte de Turín. **Cf. “Nota 1”**, Linda Bisello en Carlo Ossola (ed.), *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 224-225. En conclusión y dando la razón a Raimondi, la pérdida del último defensor de Tesauro dentro de los jesuitas, fue muy probablemente el evento desencadenador para que ambas partes vieran la oportunidad de deshacerse del otro de la manera menos violenta posible. Obsérvese pues que si bien Tesauro fue un hombre de gran lealtad, lo fue sólo con la casa Savoia, a quien dedicó su obra y prácticamente su vida.

príncipe Tommaso (al lado de quien estará durante siete años), después de la tensión creciente en la corte Savoiana, misma que llega a su ápice con la muerte de Vittorio Amedeo I, en 1637, cuando Cristina de Francia queda como regente del ducado respaldada por Francia, contrariando los intereses filo-españoles del príncipe Tommaso. **Así la disputa entre sus partidarios, los “madamistas” y los “principistas” respectivamente**, se convirtió en una guerra civil en la cual Tesauro, como principista, participó activamente a través de sus obras históricas de talante propagandístico que elaboró a partir de sus experiencias bélicas con el príncipe Tommaso en Flandes y Piamonte. Cuando Tesauro regresó a la corte de Turín (1637) a guisa de embajador, dichas gestas se volvieron elocuentes argumentos de la legitimidad de los intereses e ideales del príncipe en *Sant’Omero assediato dai Francesi e liberato dal principe Francesco Tomaso di Savoia* (1639); *Campeggiamenti ovvero istorie del Piemonte*, publicados entre 1640 y 1643, y, más adelante, en una versión definitiva en 1674;¹¹ y *Campeggiamenti di Fiandre* (1646).

En 1642, cuando el conflicto interno termina con la restauración de la regencia de Cristina de Francia, en nombre del futuro Carlo Emanuele II, y el regreso del príncipe Tommaso como lugarteniente de Ivrea y Biella, Tesauro vuelve definitivamente a la Corte de los Savoia; obtiene el título de Caballero de la Gran Cruz de la orden de los santos Mauricio y Lázaro, y se convierte en el preceptor de

¹¹ La edición final fue auspiciada por el gobierno de Turín e incluía en orden cronológico todas las crónicas de las campañas del príncipe de Carignano acaecidas entre 1638 y 1641, puesto que cada uno de los ahora capítulos de esta obra mayor habían sido publicados de manera individual y en diferentes partes de Italia, como el primer apartado del libro puede mostrar, “*Sant’Omero assediato da’ Francesi e liberato nell’anno 1638*”. El resto de las crónicas que compusieron el volumen fueron: “*Ranty assediato e distrutto l’anno 1638*”, “*Gheldres assediato e soccorso l’anno 1638*”, “*Castelletto assediato e forzato l’anno 1638*”, “*Rivolta della fortuna del Piemonte per l’assedio di Casale l’anno 1640*”, “*Assedio di Torino l’anno 1640. Torino assediato e non soccorso*”, e “*Ivrea assediata e liberata l’anno 1641*” (cf. Doglio, en Ricuperati, *op. cit.*, p. 617, n. 78).

los Savoia-Carignano, cargo que desempeñó hasta su muerte.

Gracias a este cambio de posición dentro de la corte, Tesauro tiene el tiempo para llevar a término su obra más importante dentro y fuera de Italia, *Il cannocchiale aristotelico*, que vio la luz por primera vez en 1654.¹² A esta edición le siguieron numerosas reimpresiones y reelaboraciones, hasta su versión definitiva de 1670, como parte del proyecto de la publicación de la *opera omnia* del turinés.

Sin embargo, el ahora preceptor no abandonó completamente su carrera como predicador. Dentro del Oratorio de los santos Mauricio y Lázaro pronunció *Le due croci* (1653) y años más tarde dedicó un panegírico al príncipe Mauricio, *La simpatia* (1656). En este tiempo también redactó *Il forte armato*, *Lo spettacolo* e *Il diamante*. De igual manera, con motivo de los decesos dentro de la corte, realizó los panegíricos fúnebres para el príncipe Tommaso primero (*L'eroe*, 1656), luego para el príncipe Maurizio (*Il cilindro*, 1657) y finalmente para Madama Reale (*La tragedia*, 1664), mismo con el que cerraría su tercer volumen de los *Panegirici*.

Su obra historiográfica y erudita aumenta también en estos últimos años de vida. Como parte del plan cultural del gobierno de Turín y con motivo del festejo de la Compañía de San Paolo, escribió entre 1657 la *Historia della venerabilissima Compagnia della fede cattolica, sotto l'invocatione di San Paolo nell'agutusta Città di Torino* y, bajo un mismo talante propagandístico, en 1664 mandó a los impresores *Del regno d'Italia sotto i barbari*.

Un año más tarde, escribió el melodrama *Alceste o sia l'amor sincero*, para

¹² Posterior a 1612 (fecha de la primera impresión del *Vocabolario della crusca*), el 1654 es también la fecha límite en la que se coloca la elaboración del *Vocabolario italiano* (conocido anteriormente como *Trattato degli predicamenti*), manuscrito inédito de Tesauro, dado a conocer por Marco Maggi en 2008. Para ulteriores informaciones sobre el descubrimiento del manuscrito, su datación y el título dado a la obra cf. M. Maggi, "Notizia del manoscritto e criteri di trascrizione", para Tesauro, *Vocabolario...*, pp. XXXIX-XLVI.

las segundas nupcias de Carlo Emanuele II con Maria de Savoia-Nemours, después del fallecimiento de su primera esposa, **Françoise Madeleine d'Orléans**.

Es posible que en 1666 el cortesano turinés haya escrito *L'Italia vindicata*, incluida en *Apologie in difesa dei libri* (1673), como respuesta a la obra del francés Pierre Le Moyne, quien, con su *De l'Art des Devises* (1666), plagió el *Cannocchiale aristotelico*. La obra, de tono satírico, reclamaba la autoría del *Cannocchiale* y repudiaba la obra del francés.

Hacia finales de su vida se vuelve junto a Pietro Goffredo preceptor del futuro Vittorio Amedeo II, para quien redactó la *Filosofia morale* (1670). Ésta, dentro de la tradición del *institutio Principis*, a la que renovó y otorgó su sello personal, se basaba fundamentalmente en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. En este mismo año, como ya se dijo más arriba, se publicó también la edición final de las *Inscriptiones*¹³ con el cual la crítica Doglio califica a Emanuele Tesauro como uno de los principales intelectuales de la corte Savoiana al cumplir su misión como **creador de la idea y la fijación del “ottimo re”, así como el “vero principe”,** incluyendo la perfecta educación de éste, principalmente en la *Filosofia morale*. Las *Inscriptiones* es esta miscelánea de textos que para la crítica representa

Il frutto più maturo e appariscente, anche per il prestigio dell'autore, la cui eccezionale continuità celebrativa scavalca i termini delle generazioni sabaude in una lunga durata da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo I a Carlo Emanuele II al giovane Vittorio Amadeo II, è senza dubbio rappresentato dalle *Inscriptiones* del Tesauro, già a suoi tempi considerato “il primo letterato d'Europa”, “la maggior gloria della corte e della città di Torino”.¹⁴

¹³ La compleja obra está dividida en diez partes en donde cabe destacar el séptimo apartado, **“Regiarum aedium ornamenta”, que contiene los programas iconográficos para las obras del Palacio Real de Turín, el Castillo de Venaria, el Castillo de Rivoli y el Palacio Cívico de Turín.** Lo que demuestra hasta qué grado Tesauro llevó su misión de intelectual de corte e influyó en los programas culturales de la dinastía Savoia.

¹⁴ Doglio, *Letteratura e retorica...*, p. 99. El par de citas presentes en el fragmento son

Emanuele Tesauro puede considerarse entonces como uno de los máximos exponentes dentro de lo que se conoce como intelectuales de corte, así como también el tipo ideal y representante de este grupo, pues no sólo es incuestionable la impresionante cantidad de obras que dedicó y en las que apoyó a la familia Savoia¹⁵ para el éxito de su plan cultural y el enaltecimiento de Turín, sino también la lealtad que profesó a la familia Savoia-Carignano.¹⁶ Así lo demuestran un par de sus últimas obras hechas para desmentir las acusaciones contra el fallecido príncipe Tommaso: *Origine delle guerre civil del Piemonte in seguito de'*

tomadas de un texto de Donato Rossetti por el ya citado Tommaso Vallauri, quien hace el siguiente retrato de Tesauro: “Nato nel 1561 dal conte Alessandro, fossanese, autore del poema della *Sereide*, mostrò fin dalla sua giovinezza molto acume di mente, ed un animo elevato e voglioso di battere le orme segnate da'suoi antenati, i quali sostennero in Piemonte le primarie cariche del foro, e coltivarono con molto successo le lettere e le scienze. [...] Era il Tesauro oltre ogni altro dell'età sua celebratissimo per una singolare maestria nel comporre elogi ed iscrizioni latine; e molte sono le opere in prosa da lui pubblicate, che gli procacciarono il nome di scrittore eruditissimo e grande secondo quei tempi. [...] Un autore contemporaneo del Tesauro, Donato Rosetti, scriveva che egli era riguardato in Torino come il primo fra i letterati d'Europa. E certamente, se il Tesauro fosse vivuto in altro secolo, che non era il diciassettesimo, avrebbe levato un grido durevole di scrittore sommo, perchè avea sortito dalla natura un ingegno piuttosto maraviglioso che grande” (Vallauri, *op. cit.*, pp. 354-355, 361); dejando así en claro la importancia que la figura intelectual de Tesauro tuvo en su época dentro de la Corte de Turín, y no sólo, y el impacto que siguió y sigue ejerciendo en los estudiosos que se acercan a su obra.

¹⁵ Se sabe que Tesauro también colaboró activamente junto al historiador Pietro Gioffredo para la elaboración del *Theatrum Statuum Sabaudiae* (1682), obra emprendida por Carlo Emanuele II como manifiesto político para demostrar al resto de las cortes europeas los logros artísticos y culturales de la Corte de Savoia (*cf.* Doglio, *Letteratura e retorica...*, p. 104).

¹⁶ A este gran ejemplo de fidelidad Francesco Morozzo se refiere también, cuando al ‘hablar’ con Tesauro para la publicación del *Arte delle lettere missive* encuentra que “Non fù necessaria grand'eloquenza à persuader quell'Animo già tutto intento a spender gl'ultimi momento della Vita in servizio de Reali Padroni; [et] in particolare di V. A. Serenissima, che tanto lo pregia [et] honora.” (Morozzo, *op. cit.*, p. 9) Recuérdese además que la obra estaba dedicada a Carlo Emanuele II, príncipe de Piamonte. De manera similar, las palabras del editor Zapatta aseguran que la lealtad de Tesauro le hacía defender más a su señor que a sí mismo de las calumnias, puesto que mientras era moderado con sus atacantes, con aquellos que también atacaban al príncipe Tommaso, era implacable, haciendo palidecer polémicas pasadas en compartición (“Hora qualunque Leggitore con occhio non maligno leggendo le Apologie à difesa del Conte Tesauro, nostro Compatriota; se considererà per una parte l'accerbità delle offese, ch'egli hà ricevute dalle Penne di molti Vespertillioni; ma principalmente da quella del Capriata, non solamente nella Persona sua propria, ma in quella del suo Principe; à paragon delle quali Offese, quelle del Castelvetro contro al Caro furono Gigli e Rose: [et] dall'altro lato, se peserà le Ragioni che qui si son dette; certamente negar non potrà, che le sue Difese non siano ragionevoli, [et] adequate alle Offese, [et] necessarie al publico Documento” (Se asume que el fragmento no firmado pertenezca al editor Bartolomeo Zapatta, “Al discreto lettore”, dedicatoria a Emanuele Tesauro, *Apologie in difesa de' libri*, I, B. Zapatta, Torino, 1673, p. 10).

Campeggiamenti del principe Tommaso, che serve per apologia contra Enrico Spondano (1673) e *Historia dell'augusta città di Torino*, que permaneció incompleta debido a la muerte de Tesauo y fue publicada póstumamente en 1679.¹⁷

El gran valor intelectual de Tesauo, reconocido en la en la Corte de Savoia, permitió que su *opera omnia* fuera publicada de manera definitiva, entre 1669 y 1674, en una edición auspiciada por el Municipio de Turín, por el editor Bartolomeo Zavatta. Mientras vivió, Tesauo se encargó de revisar parte de esta edición y así se tienen las versiones definitivas, fieles a la voluntad del autor, del *Cannocchiale*, la *Filosofia morale* (1672) y el *Arte delle lettere missive*.

Emanuele Tesauo, Caballero de la Gran Cruz de la orden de los santos Mauricio y Lázaro, murió repentinamente el 26 de febrero de 1675 en Turín.¹⁸

¹⁷ Sobre la fidelidad de Tesauo hacia sus señores, dice Doglio sobre las cartas del turinés que “**sulla riflessione critica e sulla polemica, pure così puntigliosa, insistente, testarda, con gli avversari o detrattori, prevale l’obbligo’ di ‘maneggiar la penna in difesa de’ padroni’, per la sofferta coscienza di dover rendere conto ‘di tutto il tempo steso a voltar libri’.** Analogamente nelle lettere di supplica si sovrappone alla richiesta la professione di fede, prima che di fedeltà, con la gratitudine per il nuovo ‘legame’ di ‘consecrar tutto se stesso all’intero arbitrio di sì benigni padroni’, fino all’estremo riconoscimento, pochi giorni prima della morte, di ‘esser legato a contribuire i pensieri, la voce, l’inchiostro, il sangue dove corra il servizio e l’interesse del real padrone’. E qui la metafora non è solo ‘poetico fingimento’, ‘artificio supremo’, ma rimanda alla consapevole scelta ideologica di ‘fedele e devota servitù al principe’ del massimo teorico dello stile e del gusto barocco” (Doglio, *Letteratura e retorica...*, p. 152; las citas pertenecen a algunas cartas del preceptor a Lorenzo Nomis y a Giambattista Bruschetti). De hecho, Tesauo siempre antepuso sus deberes a sus propios intereses, como lo demuestra prácticamente toda su obra. Considérese, por ejemplo, su extensa obra de panegíricos, nacida de su posición como predicador, que le exigía tales ejercicios de retórica; o bien, la última parte de su obra dedicada a la historiografía y a la erudición, que corresponde a las necesidades de los príncipes de Savoia. Incluso, el mismo *Cannocchiale aristotelico* es producto de una solicitud de Carlo Emanuele, con lo que se rectifica el carácter filial y el tipo de moralidad que imperaba en el tratadista, pues hasta terminó con su carrera dentro de la Compañía por servir **correctamente a su ‘real padrone’.** Emanuele Tesauo fue entonces un ejemplar e intachable intelectual de corte, sin lugar a dudas.

¹⁸ Francesco Fulvio Frugoni discípulo del tratadista, puso en los mismos labios de Tesauo la descripción de su muerte: “**la mia morte fu subbita, ma non impovvisa, né improvvida. Non mi colse spensierato, perché fui sempre pensieroso. Il Savio l’ha sempre negli occhi, perché sempre studia:** sepolto nel suo gabinetto vive co i morti, e si rammescola tra i corpi de i libri. Nelle linee nere, con cui verga le carte candide, si prefigura la morte, che si chiama *l’ultima linea di tutta l’umana geografia, la qual ben si stira, ancorché sia tetra, all’estremo punto, se sul candore si stende. Io non la sfidai, ma né meno la teme, da quella sfidato, perché [...] non s’abbia a paventare ciò che della natura è dereto: ciò che della carne è tributo*” (F. Frugoni, “*Racconto decimo*”, *Del Cane di Diogene. I quinti latrati, cioè il Tribunal della Critica apud Bisello*, *op. cit.*, p. 225). Con esta suerte de

FORTUNA

Francesco Morozzo comparaba la obra de Emanuel Tesauro con el trabajo artesanal del dios romano Vulcano:

sì grande la quantità de’Lavori che un Lavoro impediva l’altro, [et] l’uno all’altro rubava il Tempo. Tal’indefessa Fucina apunto mi è parsa la Mente dell’Autore di questo Libro; dalla quale uscendo ogni girono Ingeniosi Componimenti, utilissimi alla Republica de’ Letterati; [et] non corrispondendo le angustie del Tempo alla grandezza e copia delle Opre, altre si veggono uscite alla luce, [et] ridotte al suo lustro e perfettione: altre ancora sopra l’Incúidine ricevono forma e pulimento: [et] altre dalle sopravvenenti occupationi interrotte, [et] quasi irrugginite erano dall’Autore dimenticate.¹⁹

En tales palabras se resume no sólo la prolijidad de la obra tesauriana, sino también el valor que se le daba. Así lo dejan ver las numerosas impresiones, reimpressiones y traducciones al latín o a otras lenguas (como el francés, alemán y español)²⁰ de la mayor parte de sus escritos, principalmente del *Cannocchiale aristotelico*, durante su vida y después de su muerte.

La figura de Tesauro dentro de la tradición italiana es importante a finales del siglo XVII y principios del XVIII, como lo dejó ver Ludovico Muratori en las páginas de su *Perfetta poesia*:

Reputo necessario il far avvisati i giovani che in ciò molto non si fidino alla

epitafio en forma de diálogo, Frugoni también inmortalizó el retrato que Tesauro había creado de sí mismo entre sus contemporáneos: un hombre sabio y agudo (nótese las metáforas y los recursos retóricos del diálogo) dedicado al estudio, recalcando la imagen ideal de un intelectual de corte, humilde ante las disposiciones naturales de la vida.

¹⁹ Morozzo, *op. cit.*, pp. 7-8. De manera similar, la utilidad de la obra de Tesauro es inegable para Giuseppe Piccini en su dedicatoria al monseñor Carlo Antonio Dondini, gobernador general de la Marca: “**Ma providde il Cielo pietoso à tanti disastri col mezo delle Stampe, le quali propagando quasi in mille rivi ogni, ancorche picciolo fonte, concede a chi che sia, commodo l’uso di satiare la mente, ad onta della Povertà. Fra queste una è la mia, la quale havendo fin dal primo tempo a se prefissa la meta dell’Utile altrui più che del premio à se stessa, dovendo rinovare hoggi la FILOSOFIA MORALE del Conte Cavalier Tesauro, come parto conspicuo d’un Ingegno singolare in utile della nostra Età**” (“**Illustirssimo, et reverendissimo signore**”, dedicatoria para Emanuele Tesauro, *La filosofia morale derivata dall’alto fonte del grande aristotele stagirita*, Giuseppe Piccini, Macerata, 1671, pp. 3-4).

²⁰ En pleno iluminismo español, *Il cannocchiale* conoció una traducción por el fraile Miguel de Sequeyros, dedicada al Marqués de los Balabases (Antonio Marin, Madrid, 1741).

scorta, agl'insegnamenti ed esempi del Tesauero, il quale forse piú di tutti copiosamente, ma senza fallo men bene di tutti, ha ragionato delle metafore nel suo *Cannocchiale aristotelico*, almeno per quello che riguarda gli esempi.²¹

Si bien las palabras de Muratori no son de elogio hacia Tesauero, sí permiten darse cuenta de la influencia que tenía sobre los jóvenes de la época: de otra **manera, no se habría 'reputado necesario' hacer tal advertencia, incluso si ésta sólo** fue hecha exclusivamente para lo que respecta a los ejemplos y no tanto hacia las teorías del predicador turinés, como sostiene Benedetto Croce, no sin ser cuestionable. **Pese a que Benedetto Croce insiste en encontrar que "in teoria Muratori non si sentisse troppo lontano dal Tesauero" y que** más bien los "esempî [usados por Tesauero] erano ciò che veramente l'offendeva"²², es más probable que Muratori pudiese haber tenido una opinión fundamentalmente negativa hacia Tesauero, debido a que en el mismo fragmento citado por Croce, es claro que el modenés hace hincapié tanto a las enseñanzas como a los ejemplos: **"agl'insegnamenti ed esempi del Tesauero". Entonces la frase,** "almeno per quello che rigurada gli esempi", hace referencia a la copiosa cantidad de ejemplos que Tesauero había agregado a su tratado con respecto a sus contemporáneos, que eran **"senza fallo men bene di tutti", al igual que sus enseñanzas. Por lo tanto, el juicio** final del miembro de la Arcadia sería más bien compatible con el que tiene de **Baltasar Gracián: "Poca obbligazione, in verità, ha la Spagna a Baldassar Graziano,** che nel suo trattato delle *Acutezze* ha posto in sí gran riputazione questo meschinissimo stile [dei concetti]. Pochissima ancor noi ne abbiamo ad

²¹ Ludovico Antonio Muratori, *Perfetta poesia, apud* Benedetto Croce, "I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián", *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1949, p. 336.

²² B. Croce, *idem*.

Emmanuele Tesauro, che n'abbia coi suoi libri, e soprattutto col *Cannocchiale aristotelico*, autenticato l'uso. Questi autori, ingegni per altro felicissimi, hanno, oltre il dovere, guasta e corrotta la natura della vera eloquenza e della buona poesia, quando piú **si vantavano d'averla aiutata**".²³

Sin embargo, el mismo cambio de siglo y gusto, intrínsecamente contrario al barroco que tanto apreciaba el turinés, así como de situación política y económica, provocó que Tesauro fuese dejado de lado durante el resto del siglo XVIII. Caso contrario, y emblemático, es el de la crítica alemana, principalmente porque fue durante el Siglo de las Luces, cuando el interés por la obra de éste fue de una intensidad equiparable sólo a la que se ha tenido a partir de la segunda mitad del siglo XX en Europa.²⁴

Las principales obras que dieron a conocer al predicador en tierras germanas fue la traducción al latín del *Cannocchiale* por Caspar Cörberd (Fráncfort-Leipzig, 1698 y Colonia, 1714)²⁵ y las ediciones de las *Inscriptionis* (Berlín, 1671 y Fráncfort-Leipzig, 1688). A partir de éstas, Tesauro fue considerado una autoridad en cuanto a inscripciones por Johann Georg Sulzer en su enciclopedia *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774). Sin embargo, hubo también quien conoció a Tesauro aún antes de ser traducido, como lo demuestran las obras de Daniel Georg Morhof (*Polyhistor, literarius, philophicus et practicus*)²⁶ y del hebraísta Johanno Christoph Wagnseil, quien tradujo al latín

²³ Muratori *apud idem*.

²⁴ Cf. Doglio, *Letteratura e retorica...*, pp. 135-136, n. 61.

²⁵ *Idea argutae et ingeniosae dictionis, ex principiis aristotelicis sic eruta, ut in universum arti oratoriae, et imprimis lapidariae atque symbolicae inserviat. Accessere ab autore adjecti tractatus duo; alter 'De Argutis concinatorum enthymematis', alter 'De Emblematis'. Omnia ex Italico Latine conversa*, J. M. Sustermann, Frankfurt a. M.-Leipzig, 1698 (cf. Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 136, n. 4).

²⁶ En palabras de Maggi, ésta es "una delle più influenti *bibliothecae selectae* del Seicento, e

el arte de las empresas de Tesauro en su obra *Exercitationes sex de variis argumentis* (1687).

Dentro de la tradición francesa, la obra de Tesauro también tuvo un lugar importante en el libro de Claude-François Ménéstrier, *Philosophie des images* (1682-1683), donde se retomaron ampliamente los principios del *Cannocchiale aristotelico*. De manera menos favorable, y sin considerar el caso de plagio que Tesauro mismo detectó en vida en la obra del francés Pierre Le Moyne, el jesuita Dominique Bouhours acusó a Tesauro de ser el mayor negador de la verdad en las imágenes de los poetas en su *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687). A esta acusación respondería en 1703, el italiano Giovanni Giuseppe Orsi con su apología *Considerazioni sopra un famoso libro francés, intitolato 'La manière de bien penser'*.²⁷

Sin embargo, reiterando lo expresado más arriba, durante la segunda mitad del siglo XX la crítica italiana, a partir de Benedetto Croce,²⁸ vuelve a posar sus ojos

la assume a fondamento dei suoi precetti nella postuma *Commentatio de disciplina argutiarum* (1693); di Tesauro, pur non raccomandando le 'subtilitates nimias', e biasimando l'attenzione posta più sull'eloquenza verbale che su quella scritta, Morhof loda senza riserve l'"*ακριβεια philosophica*" (Maggi, *op. cit.*, p. XXVI)

²⁷ La fortuna de Tesauro en el ámbito italiano recae principalmente en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, donde fueron más comunes las reimpresiones de sus obras y algunos intelectuales hablaron sobre su obra o persona (como Frugoni), después de lo cual debería esperar hasta el siglo XX con el *revival* del interés de la crítica por su obra, como ya se mencionó más arriba.

²⁸ A causa de la postura contraria a la retórica clásica que imperaba en la península itálica en el siglo XIX, a causa principalmente de las duras críticas de De Sanctis a ésta, Benedetto Croce menciona como caso aislado y excepcional que en 1857, el calabrés Vincenzo Padula, en su "Introduzione" al *Trattato di Estetica* (1861), recordara y se identificara con Emanuele Tesauro "dopo secoli d'oblio", afirmando además que el turinés "Superò Aristotele e tutti i retori precedenti, svolse con molta sottigliezza la forma lirica del pensiero, accennò il primo la forma drammatica; e, se fosse stato più di quello che i tempi permettevano versato negli studî psicologici, ci avrebbe dato la vera teoria dell'Eloquenza, alla quale nessuno al par di lui comprese quanto fossero estranei gli argomenti della Logica"; e inmediatamente después lamenta el olvido del tratadista en su patria: "Ma del Tesauro, costretto ad esulare da quella vigliacca persecuzione onde il nostro paese ha sempre rimeritato gli uomini pensanti, l'opera rimase obliata tra noi, finanche in Piemonte sua patria, e solo gli stranieri se ne giovarono e, tra la tanta luce che sfolgorava in Francia, Marmontel non sdegnava di citarla" (Padula *apud* B. Croce, "I trattatisti italiani...", pp. 347-348). A qué se

en el tratadista turinés, especialmente en el *Cannocchiale*:²⁹ además, varias de sus obras menores fueron impresas por primera vez y se reimprimieron algunas de sus obras de teatro.³⁰

Con todo, es indiscutible que el *Cannocchiale aristotelico* ha sido y es la principal preocupación de la crítica dentro de la prolija obra de Tesauro,³¹ a causa de su extrema complejidad y por ser considerada como punto de referencia para la teoría del conceptismo. Así, Franco Croce considera que es el “più celebre trattato sul concettismo, l’opera più esemplare forse di tutta la precettistica barocca addirittura su piano europeo”;³² y a esto hay que agregar las palabras de Doglio para quien es una

Trattazione completa dell’arguta e ingegnosa elocuzione’, enciclopedia della metafora come strumento conoscitivo e chiave interpretativa del reale, il *Cannocchiale aristotelico* [...] risulta [...] il trattato che spinge alle soglie dell’estetica moderna la dimensione gnoseologica della scrittura letteraria.³³

refiera Padula con la “vigliacca persecuzione”, Croce no está seguro, pues tanto él, como en lo que respecta a esta investigación, el único momento en el que Tesauro tuvo dificultades con alguna autoridad fue cuando salió de la Compañía de Jesús. Sin embargo, es claro que al menos durante la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX (con excepción de Padula), Tesauro no ejerció gran influencia en Italia.

²⁹ Sobre este trabajo en particular, existe una gran cantidad de bibliografía que lo vincula con la obra del español Baltasar Gracián. La relación entre ambos tratadistas parece incluso obligatoria por la asociación tan estrecha que ambas obras muestran más allá de que se dediquen al mismo tema de la agudeza.

³⁰ Las obras inéditas de Tesauro son las ya citadas: *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele*, editada por M. L. Doglio (Olshki, 1975), *Vocabulario italiano*, además de *Il libero arbitrio*, algunas cartas, panegíricos y otros textos en *Scritti*, editado por Doglio. Entre las obras reimpresas están *Ermenegildo*, editado por Pierantonio Frare (Vecchiarelli, 2001) e *Ippolito*, a cuidado de Stella María Castellaneta (Pensa Multimedia, 2012).

³¹ Es por *Il cannocchiale aristotelico* que el escritor italiano Umberto Eco revive al personaje de Tesauro en su novela *L’isola del giorno prima* (1994), en el capítulo nueve, en donde se hace una excéntrica representación de un artilugio llamado “Macchina Aristotelica”, basado en el tratado.

³² F. Croce, “Critica e trattatistica...”, p. 500. Un juicio más reservado dan Eduardo Molina Cantó y Pablo Chiuminatto, para quienes “constituye uno de los mayores compendios de retórica barroca italiana”, considerando posiblemente obras de tal envergadura como *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián (Eduardo Molina Canto y Pablo Chiuminatto, “Sobre la agudeza. Un capítulo del *Catalejo aristotélico* de Emmanuele Tesauro”, en *Onomázein*, no. 9 2004/1, p. 27), trabajo al que se debe hacer una fe de erratas pues se afirma que Tesauro aumentó su tratado hasta 1674, cuando sabemos que la versión definitiva del *Cannocchiale* es de 1670).

³³ Doglio, *Letteratura e retorica, op. cit.*, p. 135, n. 58. Es notable notar que un juicio similar se encuentra en la edición del *Cannocchiale* de 1702, donde se lee en la dedicatoria: “Il

Y aún más, Segre y Martignoni afirman que “*Il cannochiale aristotelico* celebra perciò il trionfo del pensiero retorico barocco, ed è il più esemplare trattato che testimoni il gusto del secolo, del quale l’autore partecipa con entusiasta convinzione”.³⁴ Además, para Snyder no es sólo un tratado completo de agudeza e ingeniosa elocución o una enciclopedia de la metáfora o el máximo exponente del gusto *secentista*, sino que es el ápice y la culminación del debate sobre la agudeza en Europa que había empezado en Italia con la obra de Peregrini.³⁵

IL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO (1654)

El texto

La principal obra de Emanuele Tesauro, cuyo título completo es *Il cannochiale aristotelico o sia Idea dell’arguta et ingegnosa elocutione che serve à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co’ principii del divino Aristotele*, fue publicada en 1654 en Turín, sin la supervisión de su autor. A ésta siguió la edición de Baglioni (Venecia, 1655) dedicada al cardenal Maurizio di Savoia,³⁶ que se encuentra incompleta por no tener dos tratados que Baglioni agregó en 1663,

Cannocchiale Aristotelico, che è una Gemma inaprezzabile della eloquenza, ed un Lume primario della fecondia hò **risoluto d’introdurlo nuovamente alla vista del Mondo**” (Giovani di Pauli, “**Illustirissimo signor**”, en Tesauro, *Il cannochiale aristotelico*, Gio. di Pauli, Venetia, 1702, p. 6). Se reafirma entonces cómo la obra de Tesauro fue ampliamente aceptada como guía indiscutible en materia de elocución en un momento cercano a su muerte.

³⁴ Segre y Martignoni, *op. cit.*, p. 1053. Aunado a lo anterior, Raimondi ve no sólo en *Il cannochiale*, sino que concibe en la persona de Tesauro “l’interprete dell’argutezza’, il maestro dell’emblematica e il codificatore dell’“avanguardia’ manieristica” (Raimondi, “Una data...”, p. 52).

³⁵ Snyder, *op. cit.*, 100.

³⁶ Según Raimondi, la edición más antigua del *Cannocchiale* es la de Baglioni de 1655, ya que no se conoce ningún ejemplar de la edición de 1654, pese a que la tradición ha establecido dicho año para la *editio princeps* (cf. Raimondi, “Emanuele Tesauro”..., p. 7). Doglio, sin embargo, señala que la evolución entre la ediciones de 1654 y 1663 se manifiesta en el aumento de capítulos de 14 a 18 (cf. Doglio, *Letteratura e retorica...*, p. 134). Además, aunque no es claro si la estudiosa tuvo contacto directo o no con dicha edición, habla de la empresa que acompaña la edición de 1654 (cf. *ibidem*, p. 133). Aunado a esto, dado que no se encontró alguna otra noticia al respecto, se prefirió dejar la fecha canónica.

dedicada a Lorenzo Delfino, cuyo frontispicio precisa que se trata de la *Seconda impressione. Acresciuta dall'autore di due nuovi trattati, cioè, de' concetti predicabili, et degli emblemi*.³⁷ Asimismo Baglioni lo rectifica en su nota introductoria:

Hora havendogli io fatto sapere, ch'io stava in procinto di arricchire con la seconda Impressione la mia Officina, che già se ne vedea totalmente impoverita; si è compiacciuto di riordinare, [et] distinguere alcune cose per maggior chiarezza delle Materie, [et] facilità degli Studiosi. Anzi, come da questo inesausto Tesoro, ricchezze sempre nuove si ritraggono; hà insieme voluto aggiugnervi due Trattati, che nascendo dalla medesima Fonte dell'Argutezza, à Sacri Oratori, [et] agl'ingegnosi Academici saranno cari.³⁸

La introducción de Baglioni, por otro lado, es la misma que Cörber tradujo para la edición en latín, puesto que es un “texto noto agli studiosi per le preziose informazioni che fornisce sull'opera di Tesauro”.³⁹ Esta información, recuperada de lo que el tratadista había mencionado al final de la primera impresión, tiene que ver con la elaboración del *Cannocchiale*, el cual, pese a ser el resultado de una serie de obras precedentes, había sido entregado a las imprentas incompleto y sin la debida revisión del autor:

egli à principio non dava alle Stampe senon solo un suo Trattato delle Imprese; [et] occasionalmente alcuna notitia degli altri Simboli: ma per ubidire à un gran Personaggio vi andò poi nel progresso inserendo altre sue **Osservationi sopra l'Argutia, [et] sopra tutta la Elocutione, concernente il Terzo libro delle Rettoriche di Aristotele**. Siche, nel medesimo tempo componendo, e stampando à foglietti, come i Soggetti se gli venivano parando inanzi; non mai la sua Opera, senon dappoi che fù stampata.⁴⁰

No es claro a cuál “Trattato delle Imprese” se refiera Baglioni, porque, como se sabe, la *Idea delle perfette imprese* sólo fue publicado por primera vez en 1975 (por

³⁷ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o' sia, Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte, oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele*, Paolo Baglioni, Venetia, 1663.

³⁸ Paolo Baglioni, “Lo stampatore a' chi legge”, para *ibidem*, p. 17.

³⁹ Maggi, *op. cit.*, p. XXV.

⁴⁰ Baglioni, *op. cit.*, p. 17.

Doglio) y no se tiene conocimiento de algún otro tratado que versara sobre algún tema similar hasta 1655. Sin embargo, no es posible tampoco descartar que se refiera a la *Idea*, puesto que el mismo Tesauro escribió sobre esto en el “Chiudimento dell’Opera”:

Io stesso non hò potuto, ne mirarlo, me misurarlo prima ch’e’sia uscito dalle Stampe. Conciosiache, se ben dell’*Argutia*, [et] delle *Imprese*, havess’io già gran tempo avanti, ordinati duo Trattati aparte, l’un Latino, l’altro Italiano, contuttociò questo Volume, della Forma [et] della Mole ch’egli è; non è stato prima espresso che impresso: essendo corso rapidamente dalla *Mente* alla *Penna*, [et] dalla *Penna* alla *Stampa di foglio in foglio*: ond’egli hà molti difetti di *Penna*, di *Stampa*, [et] di *Mente*; che in questa prima [et] frettolosa Impressione, non hò potuto ne leggere, ne correggere.⁴¹

Tesauro habla de dos tratados: el primero, que es considerado como un tipo de borrador del *Cannocchiale*,⁴² escrito en latín, y el segundo en vulgar, dedicado exclusivamente a las empresas, refiriéndose seguramente a la *Idea*. Ambos fueron manuscritos que nunca se publicaron en vida del autor (del primero de ellos, incluso, hasta el momento no se ha encontrado el texto). Es posible entonces que Baglioni, basándose en las palabras de Tesauro tanto para observar lo incompleto de la primera impresión del *Cannocchiale* como para otros datos, haya malinterpretado el “io già gran tempo avanti, ordinati duo Trattati aparte” y pensara que fueron publicados. De aquí que escribiera también que Tesauro había dado noticias sobre otras figuras. Por otro lado, es claro que el personaje importante que solicitó la obra, es el mismo a quien está dedicado, el cardenal Maurizio di Savoia. Pero esto no es lo único que Baglioni revela. Aparentemente, el impresor habría podido ofrecer al público otras dos obras que Tesauro deseaba realizar con base en la *Retórica* de Aristóteles, de la que el mismo *Cannocchiale*

⁴¹ Tesauro, *Il cannocchiale...* (1663), p. 688.

⁴² Cf. Doglio, *Letteratura e retorica...*, 133-134.

formaba parte:

Così mi fosse stata benigna la Sorte di poterti dar con questo gli altri due **Volumi, ch'egli havea promessi al Mondo: l'uno della Persuasione, l'altro degli Affetti, sopra il Primo [et] Secondo delle Retoriche; de' quali, havendo già egli digeste le Materie, [et] compilate le Citationi [et] Esempi degli Autori; altro non mancava, che andargli riducendo alla forma [et] pulitezza di questo, mentre successivamente si stamperebbono. Ma finita la stampa di questo; quando egli si credea di mettere gli altri due sotto al Torcolo, più non trovogli frà gli suoi scritti; non potendo imaginare in qual guisa si siano smarriti, senon se per infedeltà di un suo Agente hora non più vivo; che aguisa di Caco gli havea furate altri suoi componimenti di moltissimo studio; **alcuni de' quali per opra di un' Hercole amico, non sono molti Mesi, hà per fortuna ricuperati. Ma di questi due ancor non hà novelle: danno certamente notabile à tutta la Republica letteraria.**⁴³**

Nuevamente, no se tiene noticia sobre la identidad tanto del ayudante que robó las notas, como del amigo que rescató otros manuscritos de Tesauro y cuáles hayan sido estos últimos. Es poco probable que haya sido una noticia espuria de Baglioni, pues de la existencia de estos dos proyectos, en fase bastante avanzada, el mismo Tesauro **también advierte al lector en el “Chiudimento”, informando además del motivo que lo llevó primero a la publicación de la obra basada en el tercer libro de**

⁴³ Baglioni, *op. cit.*, pp. 17-18. Y para reafirmar que dichas obras se perdieron, agrega: **“Peroche, sicome quegli erano come abbozzi, disordinati, e imbrogliati anzi che scritti, solo per sua memoria servedogli, non son gia mai per giovare à te, ne per fare honore à chi gli ritiene. Et sebene per fortunata diligenza di un suo caro Amico, gli sia capitata una copia di quello della Persuasione, intitolato *De magno et parvo* (perochè tutti tre i Volumi sono latini, benche poscia da lui stesso volgarizzati per cagion delle Citationi, [et] Esempi Italiani, [et] di altri Idiomi, che in Opra latina non hanno gratia: [et] ancora per compiacere al Genio di molti Curiali, che non gradiscono quel linguaggio) il qual Libro contiene tutte le Fonti degli Argomenti persuasivi co' loro Esempi studiosamente ricolti: nondimeno quella stessa Copia è così mal copiata, [et] deforme (principalmente nelle Citationi) che l'istesso Autore non la riconosce per suo Parto: onde l'haverla, [et] non haverla, gliè una stessa cosa. Che se volesse il buon Genio, che l'Originale, od altra Copia migliore venissigli consegnata; frà poco tempo vedresti uscire il libro alla luce”** (*ibid.*, p. 18). Cercanas a la época de esta edición existen dos libros en latín que llevan un título parecido, que, sin embargo, no es posible que hayan sido a las que se refiriera Baglioni por diferentes motivos, más allá del hecho de que ambas fueran escritas por pensadores no italianos. El primero es de Petri Zendron (1636-1703), *Quaestiones philosophicae de magno et parvo mundo*, que se publicó en 1679, mientras que la “Nota” es de 1663; y el segundo es la obra a cuatro manos de Étienne Noël y Gervais Laboé, *Liber de Mundo Magno, et Parvo; supero, et Infero* (1659), que además de tratar aspectos escatológicos y no de persuasión, está dividido en cinco y no en tres libros. Una vez más, las breves noticias del impresor, si bien útiles, no permiten llegar a una conclusión sólida o expandir el radio de la investigación sobre este proyecto, puesto que saber con exactitud la obra a la que se refiere, podría permitir a la crítica algún tipo de reconstrucción, aún y cuando el mismo Tesauro no la haya reconocida como propia.

la *Retórica* de Aristóteles:

Peroche, havend'io già concepiti, e sgrossati altri due Volumi di Osservazioni sopra tutta l'Arte Rettorica del Divino Aristotele; il Primo, della Persuasione: il Secondo degli Affetti: ecco l'Ultimo della Elocutione; la quale hò Metafisicando ricerca dalla sua Fonte. Ma quest'Ultimo Concetto, come più Popolare hà voluto essere il Primo à comparire davanti al Popolo.⁴⁴

Perdido entonces el resto del proyecto de Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, sin la revisión final de su autor, continuó con su fortuna y la edición veneciana de 1663 se reimprimió en Roma (1664), dedicada al padre Giovanni Paolo Oliva. Esta misma se usó para las ediciones de Venecia en 1682 y 1702, pese a que en 1670 se publicó la edición definitiva en Torín, por el impresor Bartolomeo Zavatta, la cual fue revisada finalmente por su autor. Tesauro, quien se encontraba profundamente **inconforme con las anteriores ediciones, como lo escribió en su dedicatoria “Agli Illustrissimi Signori Sindici et Congiglieri dell’Augusta città di Torino Conti di Grugliasco”, dice que él había visto cómo el *Cannocchiale* había sido malogrado: “questi [miei parti, refiriéndose a su trabajo] da diverse Stampe Italiane e straniere, così sformati nella forma; offuscati ne’ caratteri; storpiati ne’ sensi; piagati e sozzi di scorrettioni; ch’io stesso appena li riconosceva per miei”; y con esto promete entregar ahora “con più magnifica forma, [et] più emendata [et] nobile impressione: da quelle tenebre usciti a novella luce”.**⁴⁵ La inconformidad de Tesauro ante las ediciones pasadas de su tratado, llenas de errores, lo hacen revisar su obra para dar a sus compatriotas turineses la mejor versión de su trabajo. Aunque esto no significó que eliminara las observaciones **del “Chiudimento**

⁴⁴ Tesauro, *Il cannocchiale...* (1663), p. 688.

⁴⁵ Emanuele Tesauro, “Agli Illustrissimi Signori Sindici et Conseglieri dell’augusta città di Torino. Conti di Grugiasco”, *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell’arguta et ingegnosa elocutione che serve à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co’ principii del divino Aristotele*, Quinta Impressione, Bartolomeo Zavatta, Torino, 1670, p. 13.

dell'opera”, que aseguran que no había podido leer y revisar el texto, como si esta siguiese siendo la primera impresión del tratado. Por qué Tesauro no eliminó estas líneas puede deberse a lo que Snyder llama el deseo del tratadista para que su obra permaneciera como “un Libro aperto”, ya que, pese a ciertas deficiencias de imprenta –como la falta de un índice de los capítulos, por ejemplo– el texto, en su versión definitiva y después de dieciséis años de su primera publicación,⁴⁶ tiene pocos errores de impresión.⁴⁷

Entonces, a diferencia de Peregrini y Pallavicino, Tesauro pudo realizar en vida una edición final para su tratado, misma que fue usada por Raimondi para la antología de los *Trattatisti e narratori del Seicento*. Asimismo, la edición de 1670 tuvo una reimpresión facsimilar en el año 2000 por la Editrice Artistica Piemontese di Savigliano bajo el cuidado de Dionigi Vottero, quien agregó un índice de las fuentes clásicas usadas por Tesauro. Y antes de ésta, en el tricentenario del *Cannocchiale* definitivo, se imprimió un facsímil bajo la supervisión del estudioso alemán August Buck (Berlín-Zürich, 1970). Por lo tanto, de entre las catorce ediciones y reimpressiones conocidas entre 1654 y 1702,⁴⁸ es natural que se escoja la de 1670 para el presente trabajo.⁴⁹

⁴⁶ Esto sin contar los años que Tesauro dedicó al *Cannocchiale*, desde la *inventio* en su primera juventud y la primera *dispositio* del texto en latín, como lo menciona Ezio Raimondi en su ensayo “Una data da interpretare...” (pp. 51-75). Lo que pone en evidencia que el tratado fue un trabajo que acompañó durante toda la vida al turinés.

⁴⁷ “Nonostante questi sintomi di una certa disinvoltura editoriale, molto rari sono gli errori di stampa nel testo (lungo più di settecentoquaranta pagine). Se il volume non è stato dunque stampato in fretta, e se ha subito varie revisioni nell’arco di sedici anni, si può concludere che Tesauro voleva, nell’edizione definitiva, che il suo libro fosse proprio così, senza l’ombra di cartesianesimo o di rigore neoclassico” (Snyder, *op. cit.*, 109).

⁴⁸ Cf. *ibidem*, p. 100. Benedetto Croce conoció ocho ediciones entre 1654 y 1682 (“I trattatisti italiani...”, p. 314). No es posible determinar si entre 1682 y 1702 *Il cannocchiale aristotelico* haya tenido seis ediciones más o si Snyder tuvo conocimiento de otras ediciones durante el periodo indicado por Croce.

⁴⁹ Los criterios para la transcripción de fragmentos de esta edición serán los mismos que los indicados en el capítulo III, n. 33, p. 82, a los que hay que agregar que se evitará reproducir la gran

La finalidad del Cannocchiale, su base teórica y las divisiones que lo conforman

La complejidad del *Cannocchiale aristotelico* y sus ambiciones, así como la base de su argumentación se encuentran desde el título completo del texto: *Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*. De la misma manera que Pallavicino, Tesauro busca una Idea para plasmarla en el papel. Es decir, desea encontrar un concepto abstracto y perfecto, o bien, el ideal neoplatónico de lo que debe ser la aguda e ingeniosa elocución, que, como Segre y Martignoni notan, hace referencia al término latino de *elocutio*, o bien, la parte subsecuente de la invención o creación de un discurso (*inventio*). Pero ésta no es exactamente la misma *elocutio* practicada por Cicerón, por dar un ejemplo. La Idea debe corresponder a un determinado tipo de elocución que es aguda e ingeniosa (*arguta et ingeniosa*): vivaz (*vivace*), propia de la invención y la fantasía (*acutezza d'inventare, e ghiribizzare*),⁵⁰ ya que dicha *elocutio* es elaborada por un determinado tipo de inteligencia creativa, por no decir precisamente ingeniosa. En pocas palabras, la Idea plasmada en el tratado está pensada para una elocución de gusto *secentista*, sin perder por esto su estrecha relación con la tradición clásica. Sin embargo, el tratado no sólo se ocupa de la elocución aguda e ingeniosa de la oratoria o de cualquier arte verbal, sino también en las artes lapidarias y simbólica (*lapidaria, et simbolica*), es decir, con todo lo relacionado con las artes plásticas y gráficas. De hecho, el *Cannocchiale* pretende ser una obra total en cuanto a las artes que

cantidad de mayúsculas, versalitas y cursivas presentes en el tratado.

⁵⁰ Cf. entradas *arguto* e *ingegno* (la entrada *ingegnoso* envía directamente a la voz *ingegno*) del *Vocabolario della Crusca* (Venezia, 1612, consultable en línea: http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html).

pueden hacer uso de la *argutezza*⁵¹ y esto bajo la luz de los principios aristotélicos (*esamita co' principii del divino Aristotele*) como ya se dejaba ver en el binomio catalejo-aristotélico (*cannocchiale aristotelico*),⁵² que si bien paradójico, es en cierta manera la superación del conflicto entre la tradición y la modernidad a través de una unión orgánica. Es evidente que por esto la figura de Aristóteles, el máximo representante de la filosofía clásica del *Cinque-Seicento*, ocupa un papel protagónico en la obra del turinés, quien incluso lo pone en evidencia al inicio de su tratado, debido a que tanto la *argutezza* como cualquiera de sus manifestaciones no es

da niuno à bastanza conosciuta, se non dal nostro Autore: il qual sopra questa (siccome apresso vedrai) fabricò tutta la filosofia della rettorica [et] della poetica elocutione. Talche niun precetto può cader nella mente di un **consumato rettorico; che tu nol trovi da quest'unico oracolo nostro, ò espresamente insegnato ò bastante accennato dalle sue fonti** (p. 15).⁵³

Esto porque, en palabras de Snyder, el tratado de Tesauro se propone “como comentario alle fonti aristoteliche, soprattutto alla *Retorica* e alla *Poetica*”,⁵⁴ sin dejar de usar la técnica de los comentarios del *Cinquecento*, que consistía en retomar el texto antiguo para proponer ideas nuevas y propias del mismo

⁵¹ Durante el primer capítulo, Tesauro promete al lector “che tu habbi alla fine (se harai pazienza di leggere) di tutta l'arte simbolica, [et] lapidaria; anzi di tutta la elocutione, una teorica, [et] intera, [et] perfetissima conoscenza” (p. 15), entendiendo por “elocutione” la parte principal del discurso retórico, cuyo fin último es el de comunicar al otro las propias ideas.

⁵² “Argutezza e nuova scienza: binomio modernamente proposto da Tesauro nell'(apparente) ossimoro del *Cannocchiale aristotelico* e raffigurato, come in un'impresa, nell'incisione in antiporta all'opera, ove l'evocazione dell'*Istoria e dimostrazioni delle macchie solari* (1613) di Galileo appare ben più che una strizzata d'occhio al lettore per mezzo di una metafora *à la page*” (Maggi, *op. cit.*, p. XVII).

⁵³ Lo que cumple sin reservas, como se ve en las constantes notas al margen que pertenecen a las citas o referencias a las obras de Aristóteles, ocupando gran parte de las alrededor de dos mil novecientas citas antiguas usadas en el *Cannocchiale* (*cf.* Snyder, *op. cit.*, p 100). Sin embargo, pese a que estas citas representan prácticamente la base del tratado, se desconoce la edición o traducción que Tesauro usó para su trabajo (*cf.* p. 109).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 110. Recuérdese que el *Cannocchiale* era parte de un proyecto mayor que pretendía comentar los tres libros de la *Retórica* de Aristóteles. Por otra parte, la relación de Tesauro con la obra del estagirita es notable si se piensa en la *Filosofía morale* como comentario a la *Ética a Nicómaco*.

comentarista.⁵⁵ Por tanto, el *Cannocchiale aristotelico* es comentario ingenioso del filósofo estagirita, a quien Tesauro, con suma admiración, se refiere como el “divino Aristotele”, pues “ogni Rettorico secreto minutamente cercò, e tutti gli’nsegnò à coloro che attenti l’ascoltano” (p. 2). Aristóteles, en otras palabras, es el catalejo que ayuda a examinar todas las perfecciones e imperfecciones de la elocuencia (cf. p. 3) o bien, como lo muestra la anteportada,⁵⁶ auxilia a la Poesía a sostener el catalejo para observar las manchas solares –alusión evidente a los trabajos de Galileo Galilei, y que refuerza el binomio del título principal de la obra.

Ahora bien, de la misma manera que el título del tratado nos dice qué es y lo que pretende, la anteportada de la obra, “*pièce* allegorica”, como lo llama Doglio,⁵⁷ da al lector análogamente la interpretación figurativa del *Cannocchiale*.

Proyectada por Tesauro como figuración del *Cannocchiale aristotelico*,⁵⁸ la anteportada fue diseñada por el pintor genovés Domenico Piola (1627-1703), con la incisión del grabador francés Georges Tasnière (1632-1704) e incluye como parte

⁵⁵ Cf. *idem*.

⁵⁶ Hay que precisar que la definición de anteportada en el libro antiguo difiere en parte de la que hoy se tiene. En consecuencia, en el libro del siglo XVII primeramente “se puede encontrar una anteportada, hoja previa a la de portada que anticipa algunos datos, como el título, o bien incluye algún elemento ilustrativo como un grabado (con un retrato, o alusivo al contenido o a la persona a quien se dedica el libro), e incluso un frontispicio. Es un elemento tardío, que no se da en los primeros periodos de la imprenta manual, sino ya a finales del siglo XVI y en las primeras décadas del siglo XVII, coincidiendo con el período barroco. Cuando aparece, lo hace en el anverso o recto de la hoja que ocupa, quedando el vuelto en blanco” (Manuel José Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 207).

⁵⁷ Cf. Doglio, *Letteratura e retorica...*, p. 133. Sobre cuál es la naturaleza de la anteportada que acompaña al tratado existe un debate tácito entre los estudiosos, ya que cada uno lo define de manera diferente, como es evidente si se compara la “*pièce* allegorica” de Doglio y la “impresa” de Maggi. Asimismo Snyder, antes que definirla como emblema, alegoría o empresa, prefiere usar el término que define su ubicación dentro de la obra: *antiporta* (anteportada) –y en otras dos ocasiones como “impresa” o “frontespizio” (cf. Snyder, *op. cit.*, 105). La razón obedece a que ésta posee elementos de cada una de las figuras enumeradas por Tesauro. Tiene un título que la acompaña (“Egregio inspersos reprehendit corpore naevos”, frase del poeta latino Horacio), como lo tienen los emblemas, pero posee varios elementos simbólicos, al estar conformada por alegorías que, a su vez, están acompañadas de incisiones. Si bien se reconoce que Doglio se acerca bastante al llamar a esta “imagen” alegoría, también es posible ver que va más allá de ésta y por lo tanto se prefiere usar el mismo término que Snyder.

⁵⁸ Cf. *ibidem*, p. 102.

de sus elementos la empresa heroica del príncipe Maurizio di Savoia, visible en el espejo que aquí funciona como caballete con la incisión **“Omnis in unum”**.⁵⁹ Como observa Snyder, en la anteportada hay tres figuras: la alegoría de la Poesía y la Pintura, así como la imagen de Aristóteles. Además, entre otras insignias y emblemas que aparecen dispersas en la tierra o en los árboles (una heráldica, un centauro, un elefante, una águila, entre otros),⁶⁰ resalta la presencia del cono catóptrico, protagonista a su vez de la empresa de Maurizio di Savoia y que sirvió para representar a la *Accademia dei Solinghi* (Turín). Para Tesauro, dicho cono catóptrico o espejo cónico representaba la perfección ingeniosa y maravillosa, puesto que él reúne en una única imagen la multiplicidad de todo lo que se refleja. En otras palabras, hace que **el todo se una armónicamente en uno (“Omnis in unum”)**.⁶¹ Como se verá más adelante, esta capacidad de unir diversos componentes sin nada en común entre ellos para crear un único elemento nuevo, perfecto y contenedor de características de estos elementos, se identifica con la *argutezza* y, más aún, con la metáfora. En breve, se puede decir que la anteportada, como el título, ofrece al lector una visión simbólica y resumida de la obra: el cono catóptrico es la *argutezza*, tema central a tratar, que se teorizará en la poesía y en la pintura, o bien, en todas las artes figurativas y simbólicas, y esto con la asistencia de Aristóteles, quien con el catalejo observara las manchas del sol, que se

⁵⁹ Cf. Doglio, *Letteratura e retorica...*, p. 133. Se demuestra entonces en parte que el *Cannocchiale* es lo que precisamente Doglio llama: “specchio di un nuovo linguaggio inventivo ma insieme rappresentativo, strumento di conoscenza profonda per capire, accostare, ‘vedere vicine le cose lontane” (*idem*), con ayuda, en efecto, de la modernidad del catalejo y de la guía de la tradición aristotélica.

⁶⁰ Algunos de ellos explicados por el mismo Tesauro a lo largo del tratado, como, por ejemplo, la inscripción S.P.Q.R a los pies de la Pintura (cf. p. 20)

⁶¹ Para una descripción e interpretación más detallada de la anteportada cf. Snyder, *op. cit.*, pp. 102-106.

convierten en palabras al ser reflejadas en el espejo cónico.⁶² Y estas manchas, con ayuda de la cita del **poeta romano Horacio**, “criticaras pecas dispersas en cuerpo sobresaliente”⁶³ (“**egregio inspersos reprehendit corpore naevos**”), devela que el catalejo se propone una misión analítica y crítica de la elocuencia (verbal o no), aún y cuando antes hubieran sido consideradas perfectas por el ser humano, como lo era el sol antes de las observaciones hechas por Galileo.⁶⁴ Y una vez más Aristóteles es el encargado de servir de guía, pues, se corrobora que el estagirita no sólo ayuda a sostener el catalejo, sino que, no se olvide, sus mismas obras son el catalejo, porque

ògni rettorico secreto minutamente cercò, e tutti gli'nsegnò à color che attenti l'ascoltano. Talche possiam chiamar le sue rettoriche un limpidissimo cannocchiale; per esaminar tutte le perfettioni, [et] le imperfettioni della eloquenza (pp. 2-3).

Teorización de las perfecciones y crítica de las imperfecciones de la elocuencia son, en suma, las metas del *Cannocchiale aristotelico*.

A partir de lo anterior es posible acordar que, a diferencia de los trabajos de Peregrini y Pallavicino en donde es relativamente sencillo establecer los objetivos y la división del tratado, el tratado de Tesauro, por el volumen y contenido (nótese que el turinés desea hablar sobre todo tipo de elocuencia) es extremadamente complejo. Incluso, el estudioso Jon Snyder –quien ha logrado sintetizar en pocas páginas las mayores problemáticas y características del tratado– asegura que la obra de Tesauro, pese a elaborarse dentro de una época con intenciones

⁶² “C’è un’interpretazione di elementi tesa a produrre questa perfezione figurativa: le immagini (le macchie) diventano parole, e le parole diventano immagini in quanti vengono 1) riflesse nello specchio, 2) raffigurate nel quadro, e 3) incluse –da dentro la cornice– nell’antiporta stessa (che trasforma i lettori del trattato in spettatori)” (*ibidem*, p. 105).

⁶³ Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Horacio Silvestre (trad.), Cátedra, Madrid, 2000, pp. 157. Los versos pertenecen al libro I, sexta sátira, vv. 66-67 (*cf.* Snyder, *op. cit.*, pp. 104).

⁶⁴ *Cf. idem*.

enciclopédicas, es más bien anómala. No sólo es un tratado complejo por las constantes citas filosóficas y filológicas engarzadas en el texto, sino que también presenta una gran cantidad de argumentos encadenados vertiginosamente⁶⁵ a lo largo de los diecinueve capítulos escritos en vulgar⁶⁶ que forman el tratado. El número de capítulos es sumamente engañoso, al ser sólo seis más que el tratado de Peregrini y a la aparente inexistencia de una división en dos grandes tratados como el de Pallavicino. Lo cierto es que cada capítulo tiene diversas subdivisiones en

⁶⁵ *Ibidem*, p. 101. La prolijidad argumentativa, que puede hacer perder rápidamente al lector en intrincados laberintos digresivos, intentaba ser salvada con el índice de materias integrada al final de la edición del 1670 (“**Indice delle Materie contenute in questo Volume, per ordine Alfabetico; il numero significa la pagina**”), que sustituía además al índice también de materias de las ediciones pasadas (“**Indice delle materia ordinatamente contenute in questo Volume. Che serve per Compendio di tutta l’Opera; Et di tutta la retorica elocutione**”) y gracias al cual es posible al lector contemporáneo acceder a una distribución general de la obra. Lo que lleva a Snyder a observar que al tratado hacía falta un índice, pues él también basó su estudio en la edición de 1670 (*cf. ibidem*, p. 109). Esto último, sin embargo, no debe interpretarse como que el índice sustituido sea más útil que el de la edición definitiva. Ambos son valiosos para poder acceder al *Cannocchiale* y uno no debería prescindir del otro –pese a que existen diferencias sustanciales entre ambas ediciones, como el paso de “**Trattato delle argutezze heroiche chiamate imprese**” (1663) a la “**Idea delle argutezze heroiche, vulgarmente chiamate Imprese**” (1670) del capítulo XV. Lo que es claro en el índice de la edición de 1670, no obstante, es la prolijidad de temas tratados en el *Cannocchiale* y para esto baste ver que se necesitaron treinta páginas a doble columna (pp. 754-784) a fin de contener todos los argumentos expuestos por Tesauro. La suma de estos elementos hace sorprender no sin razón a Snyder, ya que sin importar lo poco comprensible que resulta el tratado (hecho francamente para pocos entendidos) tuvo una larga difusión entre sus contemporáneos, como lo demuestra la cantidad de reimpressiones realizadas (*cf. Snyder, op. cit.*, p. 101).

⁶⁶ A diferencia del compromiso que se impuso Peregrini por reivindicar el uso del vulgar, los motivos que llevaron a Tesauro a la elección de éste en lugar del latín (lengua usada de hecho para el borrador del *Cannocchiale*) son de carácter práctico. Tesauro informa que “**mi è dappoi stato imposto da chi è Signor del mio volere [el cardenal Maurizio di Savoia]; di trattare interamente in Italiano per que’ della Corte**” (p. 3). El público del predicador prefiere el italiano al latín, lo que no evita que el texto esté plagado de fuentes clásicas. Sin embargo, esta causa pragmática no quiere decir que Tesauro no haya tenido una opinión bastante clara sobre el vulgar y su relación con el latín, como se muestra en el *excursus* del cap. III, donde se habla de la niñez, pubertad, adolescencia, juventud y vejez de las lenguas, reconociendo que la misma evolución del latín impide a sus contemporáneos regresar a su uso y regresarlo a su antigua dignidad: “**il latino stile ritornato ci paia di morte à vita: non è pertanto, che unquemai sperì di ritorarne all’antico vigore [...]. Anzi frà questa [et] quella latinità è la medesima differenza, che frà la copia [et] l’originale: frà l’ideato [et] l’Idea: frà l’arte [et] la natura**” (p. 239). Además, en esta aún joven lengua que es el italiano se pueden expresar igualmente agudezas, censurando así la preferencia que se pueda tener hacia el latín: “**non piaccia alle Muse, che i soli ’ngegni italiani sian cotanto ingrati alla propria madre; che sdegnino fidar gli suoi concetti ad una lingua sì naturale, sì bella, [et] sì capace di ogni concinnità, [et] argutezza. Et non ci nascono egli mille popolari occasioni di affigger carmi nel nostro materno idioma sopra una toma; sotto un’emblema, una statua, una pittura? Hor queste che sono, senon argute inscrittioni?**” (pp. 244-245).

apartados que pueden ser considerados subcapítulos,⁶⁷ aumentando la complejidad de la obra no sólo por los temas tratados, sino también por su extensión. A esto hay que agregar que dentro de estos capítulos hay cinco tratados de extensión variable y que pueden corresponder a un capítulo o ser parte de alguno de éstos, a manera de subcapítulo:

- 1) “**Trattato della metafora**” (capítulo VII, pp. 166-481);
- 2) “**Trattato de’concetti predicabili, et loro Esempi**” (como parte del capítulo IX, “**Degli argomenti metaforici, et de’ veri Concetti**”, pp. 501-540);
- 3) “**Trattato de’ ridicoli**” (capítulo XII, pp. 583-595);
- 4) “**Trattato delle inscrittioni argute**” (capítulo XIII, pp. 595-610);
- 5) “**Trattato degli Emblemi**” (capítulo XVI, pp. 693-728).

Estas constantes divisiones, si bien miran a cumplir con el propósito del tratado, pueden desorientar a un lector poco precavido, pues además de las subdivisiones internas, cada capítulo y subcapítulo incluye una copiosa cantidad de tipologías y digresiones sobre temas a propósito de la teoría o práctica de la *argutezza*. Por esto, el mismo Snyder, para apoyar una lectura guiada en este laberinto de terminologías y citas clásicas, propone una división del tratado en seis secciones a partir del tema tratado:

- 1) Caps. I-VI: se habla de las causas⁶⁸ instrumentales, eficientes y formales de la *argutezza* y se diserta sobre las figuras.

⁶⁷ A modo de ejemplo se vea el primer capítulo “**Dell’argutezza, et de’ suoi parti in generale**”, que posee una de las divisiones más sencillas, pues está sólo dividido en los siguiente subcapítulos: “**Nome dell’argutezza**”, “**Prole dell’argutezza verbale, et lapidaria**” y “**Prole dell’argutezza simbolica**”.

⁶⁸ Como es evidente a partir de la influencia y papel de Aristóteles en el tratado, estas causas corresponden a las cuatro causas establecidas por el estagirita en la *Metafísica*, que ayudan al ser humano a comprender cabalmente un objeto o concepto a partir de sus cuatro principios básicos: materia, forma, eficiencia y fin.

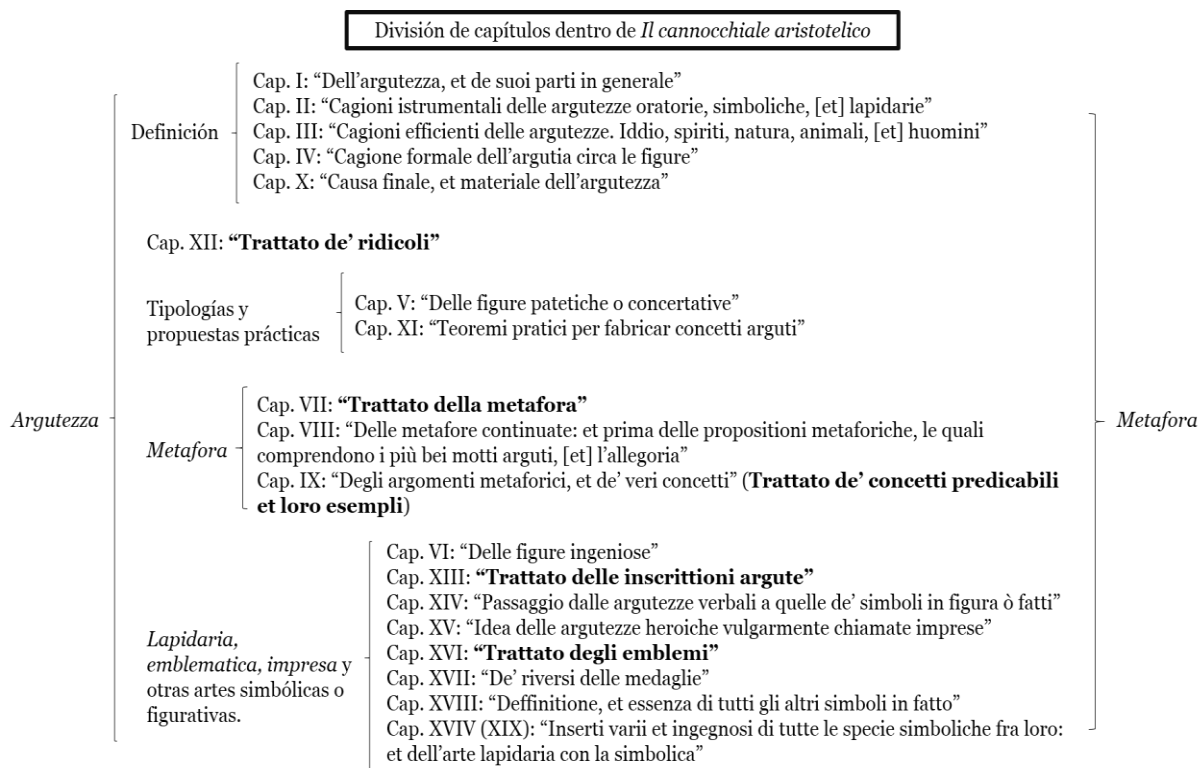
- 2) Cap. VII: considerado el corazón del *Cannocchiale*, trata sobre la metáfora y los ocho géneros de éstas, así como las especies en las que derivan.
- 3) Caps. VIII-IX: se contemplan las metáforas más complejas.
- 4) Cap. X: se diserta sobre la causa final y material de la *argutezza*.
- 5) Cap. XI: contiene la parte teórica sobre la fabricación de la *argutezza*.
- 6) Cap. XIII-XIX: se comentan las *argutezze* no verbales.

Dentro de la división, **Snyder considera que el capítulo XII, el “Trattato de’ ridicoli”, es anómalo y poco compatible con el esquema descrito,**⁶⁹ pues, pese a su relación con la *argutezza*, no parece esclarecer una de sus causas o definir alguno de los tipos de ésta. Y, sin embargo, su presencia no es fortuita. El tratado explica a final de cuentas una de las posibles y frecuentes características de la *argutezza* y cómo puede ayudar al emisor a obtener éxito en el público. De hecho, este capítulo es análogo al capítulo V de *Delle acutezze*, en donde se **“Cerca che sia quello che nelle acutezze ridevoli muova il riso”, lo que muestra la importancia que el ridículo tenía para los tratadistas de la época.** Además, el *Ars poetica* de Horacio inicia con la digresión sobre lo ridículo como derecho del poeta, y en la anteportada del *Cannocchiale* hay una clara referencia al poeta latino.

Como ya se ha visto con Peregrini, es posible dar a un tratado más de una división, lo que es más probable ante el rebuscado trabajo del predicador. Así, emulando el trabajo de Snyder, se presenta a continuación una división (*cf.* Esquema IV.1) que complementa ciertos detalles de lo arriba expuesto, con intención de ofrecer particularidades que ayuden a entender el *Cannocchiale*

⁶⁹ *Cf.* Snyder, *op. cit.*, pp. 109-110.

aristotelico, ante el cual no hay que tener reparos en la búsqueda de herramientas para acercarse a tal coloso de ingenio *secentista*.



Esquema IV.1. División de capítulos y tratados dentro de *Il cannocchiale aristotelico*.

En cada extremo del Esquema IV.1 se han puesto los puntos principales del tratado: la *argutezza* y la metáfora. A esta última, aún y cuando se le dedica a su vez un apartado exclusivo, se le ha dado la misma importancia que a la *argutezza*, porque, como ya lo anteceden las palabras de Snyder al ver en el cap. VII el corazón del tratado, la metáfora posee un papel fundamental en *Il cannocchiale aristotelico*. Enmarcados por estos dos núcleos que se compenetran, se puede hablar de cuatro partes, que a su vez pueden reducirse a tres. Tanto la definición como las tipologías y propuestas prácticas pueden crear un solo reparto, considerando que delimitar un concepto ayuda a establecer reglas y prácticas como

se dijo con Peregrini. Lo atípico del “Trattato de’ ridicoli” se ha resuelto precisamente al colocarlo entre la “Definición” y “Tipologías y propuestas prácticas”, al ser el ridículo característica que puede ayudar a la definición de la *argutezza*, lo que lo convierte también en un tipo de *argutezza*, generando sus propias reglas de uso. Por otra parte, las dos secciones restantes, metáfora y otras artes simbólicas y figurativas, concentran los capítulos que exclusivamente se dedican a éstas. Sin embargo, así como la *argutezza* y la metáfora recorren y unen todas las secciones y los capítulos, cada uno de los elementos que aparecen en uno u otro aspecto del diagrama se refieren a otros puntos ya tratados o a tratar. Luego, si bien es posible hacer este tipo de divisiones y concentrarse sólo en algunos capítulos (como se hizo en este trabajo), es importante reconocer esta cualidad de “red” o, mejor dicho, de “tejido cerrado” en el *Cannocchiale*, para penetrar completamente en cada fibra de las disertaciones tesaurianas.⁷⁰

Con base en lo anterior, y con la intención de concretar el propósito de esta investigación, se revisarán someramente los primeros capítulos correspondientes a la ‘Definición’.

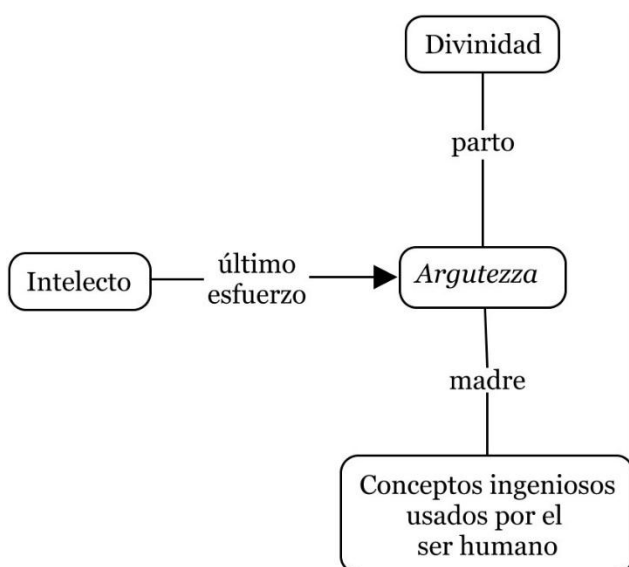
La argutezza, característica divina en el ser humano

“Un divin parto dell’Ingegno, più conosciuto per sembiati, che per natali; fù in ogni secolo, [et] apresso tutti gli huomini in tanta ammiratione: che quando si legge [et] ode; come un pellegrino miracolo, da quegli stessi che nol conoscono, con somma

⁷⁰ La importancia de crear esquemas del *Cannocchiale aristotelico* ayuda, en efecto, a esquematizar y dar un lugar lo más definido posible a la mayor cantidad de hilos del tejido que se entrecruzan en el ir y venir de definiciones, explicaciones, disertaciones, ejemplos y citas. De hecho, el mismo Tesoro elaboró para su tratado diversos esquemas a fin de volver más accesible la cantidad de información expuesta.

fiesta [et] applauso è ricevuto. **Questa è l'argutezza” (p. 1)**. Así inicia su recorrido teórico Tesauro, en donde es evidente que, a diferencia de Peregrini o Pallavicino, ofrece al lector sin ningún preámbulo o introducción una premisa similar a un axioma. En éste, la **argutezza**, antes que nada, es de carácter divino, como lo reafirma en la siguiente gran definición que da a propósito:

gran madre d'ogni 'ngegnoso concetto: chiarissimo lume dell'oratoria, [et] poetica elocutione: spirito vitale delle morte pagine: piacevolissimo condimento della civil conversatione: ultimo sfrozo dell'Intelletto: vestigio della divinità nell'animo humano (idem).



Esquema IV.2. Definición de **argutezza**.

La **argutezza** es un parto divino, pero es a su vez madre de todo concepto ingenioso, sea de retórica o poesía, como se ve en el Esquema IV.2. Como si fuera un puente entre lo divino (madre) y el ser humano (hijo), se manifiesta como vestigio de la divinidad en el ánimo humano, al dar vida –como un creador– a las

páginas muertas.⁷¹ Y todo gracias al intelecto, en donde subyace otra base importante para entender la **argutezza**, pues su creación está ligada a éste. Tal afirmación, asimismo, justificará cómo para Tesauro la **argutezza** pueda tener un papel cognoscitivo. Aunado a esto, el papel preponderante que tiene la **argutezza**

⁷¹ Esta relación Dios-**argutezza**-ser humano se refuerza en el cap. III, cuando Dios es definido como el poeta máximo y la divinidad de la **argutezza** queda manifiesta: “**Ancor il grande Iddio, godè talora di fare il poeta; [et] l'arguto favellatore: monteggiando agli huomini [et] agli angeli, con varie imprese heroiche, [et] simboli figurati, gli altissimi suoi concetti. [...] Primieramente accioche l'ingegno divino non ceda punto all'humano: ne quella mente insterilisca, laqual feconda di concetti le altre menti. Peroche quanto ha il mondo d'ingegnoso: ò è Iddio, ò è da Dio” (p. 59).**

en la comunicación es tal que no sólo los seres humanos se sirven de ella. Justamente porque es de carácter divino, los ángeles, la naturaleza y el mismo Dios echan mano de este instrumento para dar a conocer los más abstractos e importantes secretos (*cf.* pp. 1-2).

Pese a esta cualidad y a ser reconocido y aplaudido por el novedoso (*pellegrino*) milagro que se lee u oye,⁷² Tesauro lamenta que no se conozca su origen. Así, desde el primer párrafo, no sólo se establece el tema y la importancia del estudio de este milagro, sino también se plantea la problemática a enfrentar. Como ya lo ha hecho Peregrini y Pallavicino, Tesauro, con poca referencia a sus contemporáneos, reconoce la falta de estudio en las fuentes clásicas sobre la *argutezza*, en especial, acerca de su origen o naturaleza:

Egli è vero (desideroso Leggitore) che quanto negli effetti, luminosa [et] **vivace è l'argutezza: altrettanto (com'io ti diceva) ne ritrovai fra gli autori, oscura l'origine, sconosciuta la essenza, l'arte disperata. Molti componimenti oratorii, molti epici, molti lirici, molti scenici, molte iscrizioni hò lette antique e nuove [...]: ma que' medesimi autori che sapean comporre argutamente; non sapean che fosse argutezza** (p. 2).

Snyder reconoce en esto **parte de la teoría tesauriana de la metáfora**: “E la metáfora arguta, dopo tutto, è una transgressione continua della logica categorica e **linguistica, la ricerca di un modo nuovo di esprimere l'inesprimibile che va al di là delle vecchie regole e delle divisioni tra le arti**”.⁷³ En pocas palabras, la novedad es en parte el móvil de Tesauro. Por ende, el tratadista está completamente inmerso en el gusto del *Seicento*, buscando ir más allá de todo lo hecho en el pasado, y de lo que hacen sus propios contemporáneos.

Dicha búsqueda infructuosa, que termina para el turinés con Aristóteles, de

⁷² Nótese como desde el comienzo Tesauro comienza a abarcar los sentidos posibles por donde es posible recibir a la *argutezza*.

⁷³ Snyder, *op. cit.*, p. 133.

quien tomará impulso para su teorización, crea la determinación del *Cannocchiale aristotelico*, a saber, definir qué es ese elemento llamado *argutezza* hasta las últimas consecuencias, que parece estar tan presente y que fue perfeccionado en el siglo XVII en Italia:

Con tali speranze adunque, [et] **con la sola scorta di questo autore: m'accinsi ancor'assai giovine alla inchiesta di sì nobile [et] ingegnosa facultà, per aggiungner quest'ultimo ornamento alle lettere humane; che nel secol nostro, da nobili'ngegni della mia Patria; erano state à tanta gloria felicemente inalzate** (p. 3).

La base de la definición de Tesauro es la etimológica, bajo el claro ejemplo de Aristóteles, pues en el nombre del objeto se puede encontrar la primera pista para clarificar la oscuridad cognoscitiva (*cf.* p. 4). Esto porque la vía etimológica es el primero de tres pasos necesarios para llegar a la definición no sólo de un concepto, sino de todo un arte:

Hora di tre facelle si serve il nostro autore per investigar le diffinitioni astruse dentro alle tenebre delle scolastiche difficoltà. La prima è **l'etimologica del nome [...]. L'altra è un'esemplare di qualche individuo, che in genere habbia dalla fama ottenuto un generale applauso [...]. L'ultimo è il comun parere di color che bene ò male ne ragionarono: essendo inverisimile, che ogn'uno in ogni cosa s'inganni** (p. 628).⁷⁴

La etimología, el uso de un ejemplo conocido y la opinión de quienes han tratado el tema son para el *Cannocchiale* instrumentos disponibles al mismo tiempo y en el mismo nivel de prioridad. De esta suerte, se encuentra que el

⁷⁴ En el cap. XV, en el apartado “Metodo per trovar la diffinitione della perfettissima impresa”, Tesauro devela su método para llegar a definir un concepto, el cual puede ser aplicado para el mismo *Cannocchiale*. Afirma que así como en “ogni arte humana, ò libera, ò servile, altro non è che una ordinata serie di precetti indirizzati ad alcun'opera: [et] ogni precetto scaturisce dalla diffinition dell'arte medesima, [et] del suo ogetto: onde dal nostro autore la diffinition si chiama principio; [et] più della metà dell'opra: così fino à tanto che non è chiarita la diffinitione; l'arte si giace in tenebre. Et per contrario, ritrovata la diffinitione; tu ne derivi ogni precetto, [et] disciogli leggiermente ogni dubio” (p. 628). La exposición de este método resalta el carácter universal del mismo, y afirma las conclusiones que se obtengan en el *Cannocchiale* son de cierta manera también universales. Una vez leído el tratado, el lector, aclaradas sus dudas, tendrá una visión tal de la *argutezza* que podrá derivar por su cuenta los preceptos de la misma, adquiriendo así su carácter de “opera aperta”.

desentrañamiento de la etimología de la **argutezza** es una sucesión de nombres en griego, latín, italiano y en ocasiones en francés (cuando tal lengua sirvió de base para la creación del vocablo italiano). Asimismo, el lector asiste a una enumeración de ejemplos de cada uno de estos nombres y opiniones de los filósofos griegos y latinos. Incluso, los nombres en vulgar son tomados en ocasiones de una opinión, si no erudita, sí popular. De esta forma, siempre tomando como base los autores clásicos latinos, Tesauro vincula el término griego **schemata** al latín **figurae** (gestos del orador) y al italiano **vivezze**. Mientras que el griego **cosmon** y **cosmiotin** lo relaciona con el latín **concinnitatem** y **ornatum**, y estos a su vez con **vensutates**, **lepores** y **sirenule**; y de estos el italiano **gratie**. Asimismo, **asteia** (griego) se vincula con **urbanitas** (presentes en la civil conversación), **sales**, **ioci**, **facetia** (**faciendo**, **fando**), **affabilitas**, **urbani** y **humanitates** latinas. Tesauro de **apophthegmata** (que deriva en **apophthegmi laconici**) encuentra en los autores clásicos latinos: **buona dicta**, **detti acuti** o **faceti**, **dicta commoda**, **comes** y **faceti**, **dulcia dicta**, **mulsia dicta**, **dulces nugae**, **attica mela**, **dicta** o **dicteria** (que son **confetti** o **vivande dell'oratione**) y en el vulgar italiano **moteggiatori**, que asegura venga del francés italianizado **motto**. De **paradoxa** encuentra **inopinata**, **peregrina** y **dicta**. Para **synthemata** halla **tessera**, **acumina** y **aculei** en latín, mientras que en italiano están las **acutezze** y los **picchi**; y en francés el término italianizado de **pouincte**. Finalmente para el griego **scommata** (de donde se desprende **euscoptonda**), Tesauro localiza en latín **cavillationes** (**bonum cavilatonem**), **conclusiunculas vafras atque dicras** y **conclusiundulas acutas et subtiles**.

Sin detenernos ahora en profundizar cada uno de los nombres que Tesauro relaciona al origen etimológico de la **argutezza**, baste decir que éstos determinan

una cualidad particular de ella, por lo que la suma de todos los términos representa precisamente la naturaleza de la *argutezza*. En consecuencia, la cantidad de sinónimos que encuentra en latín no es casual, y uno de ellos no puede sustituir a otro, porque cada palabra ofrece un matiz particular a la *argutezza*. En otras palabras, siguiendo el mismo principio de *omnis in unum*, el concepto de la *argutezza* emula al cono catóptrico al ser la suma de otros conceptos. Conceptos como vivaz (*schemata*), agradable como si fuese un don de Venus (*venustates*), dulce (*attica mella*), breve (*motto*) e ingenioso (*cavillatione*) son sólo algunas de las cualidades que ayudan a delimitar la *argutezza* en el *Cannocchiale*. Igualmente, algunos de estos adquieren a lo largo de los capítulos un carácter especial y determinativo en la investigación de Tesauro.

Un caso ejemplar de lo anterior es la *urbanita* (*asteia*) que se une a la *cavillatione* (*scommata*) para formar la *cavillatione urbana* (argumento civil). Ésta se contrapone a la *cavillatione dialettica* (argumento dialéctico) y ayuda a comprender la relación existente entre *argutezza* y verdad, ya que la primera, al ser *urbana*, se presenta en situaciones cotidianas y su valor de verdad no tiene que ser imperativo, al contrario.⁷⁵

L'ultima [et] principalissima differenza è nella forma essenziale della urbanità. Peroche, sebene ogni cavillatione sia una fallacia; non perciò qualunque fallacia sarà cavillatione urbana: ma quella solamente, che senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime: [et] imita la falsità in guisa, che il vero vi traspaia come per un velo: accioche da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace. [...] Per contro la cavillatione dialettica, vuol che tu intendi le sue proposte com'elle suonano (pp. 494-

⁷⁵ En palabras de Snyder: “Tesauro chiarisce che la sua teoria dell’*argutezza* non ha nessuna pretesa epistemologica rispetto alla verità metafisica o scientifica, poiché conoscere e sapere sono due attività ben diverse l’una dall’altra. La finzione ‘urbana’ della metafora arguta non tocca mai direttamente la verità filosofica o scientifica, rivolgendosi invece alla sfera ‘civile’ della persuasione e della rappresentazione mimetica, nonché a un pubblico ‘popolare’ anziché dotto” (Snyder, *op. cit.*, p. 123).

495).

La *cavillatione urbana* no muestra la verdad, pero tampoco la niega. De hecho, la verdad está en ella, debido a que la imita, creando un velo entre la *argutezza* y el receptor que a su vez deja traslucir la misma verdad imitada: es la *argutezza* también el último esfuerzo del intelecto. Además, la naturaleza de la imitación no responde a intenciones negativas, sino lo hace de forma agradable y graciosa –de aquí la importancia de lo ridículo. Gracias a lo anterior, el público que pueda entender las sutilezas del velo podrá encontrar placer, y también un conocimiento válido y real de la verdad oculta.

Esta compleja manera de mostrar la verdad bajo un velo corresponde a la época vivida por Tesauro y del ser humano del siglo XVII. La incertidumbre de una realidad mutable hace de la verdad una necesidad indiscutible para el individuo del *Seicento*, pero las mismas circunstancias entorpecen las vías por las cuales se puede llegar a ella. Siguiendo este razonamiento, Monica Bisi asegura:

Tesauro è dunque alla ricerca degli strumenti adatti a manifestare questa verità che il XVII secolo esige, e si impegna anche ad insegnare come impiegare questi mezzi, sia in ambito teoretico, sia in ambito pratico, **convinto, mi pare, del necessario lavoro con le parole che l'uomo è chiamato a fare proprio per i limiti di cui si è detto.**⁷⁶

La *argutezza* es entonces uno de estos nuevos medios que el lenguaje ofrece para conocer la verdad en el *Seicento*, siguiendo las reglas que este siglo ha impuesto después de años de guerras de religión y de ver manchas en un astro que se

⁷⁶ Monica Bisi, *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Edizioni ETS, Pisa, 2011, p. 12. A esto agrega Snyder: "l'imitazione del falso nell'entimema urbano si presenta in questa veste appositamente per permettere all'ascoltatore o al lettore di avvicinarsi alla verità senza dover penetrare nella sua difficile essenza" (*op. cit.*, p. 123). Para Tesauro la imitación de la verdad o del falso tienen siempre el propósito de encontrar una vía hacia la verdad, sin que por esto, el receptor se deba sentir agobiado en una realidad que ya era de por sí agobiante.

consideraba perfecto. Tesauro, en suma y como en un acto de fe, ve en las cualidades divinas de la *argutezza* la respuesta para reanudar la relación entre el ser humano y la verdad que está ahí, aún y cuando no se pueda ver, como ocurre con la divinidad.⁷⁷ **Además, esto es posible porque es propio “dell’human genio, amar ciò che ammira, [et] ammira maggiormente la verità vestita, che ignuda”** (p. 12).

El ser humano admira la verdad, no hay dudas, pero en el siglo XVII es mejor si ésta se encuentra velada.

Tipología y primeros instrumentos de la argutezza

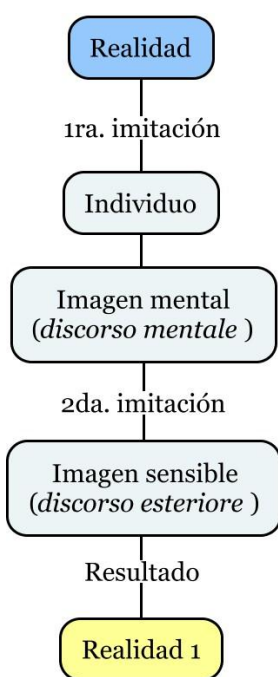
Durante el segundo capítulo, en donde se exponen las causas instrumentales de la *argutezza*, Tesauro explica la manera en la que la *argutezza* crea, con ayuda del intelecto, puentes cognoscitivos entre un individuo y su realidad. La base estriba, como ya se dejó ver con la verdad, en el principio de imitación y en los diferentes grados de ésta.

Bajo las enseñanzas de Aristóteles, **Tesauro considera que el “intelletto humano inguisa di purissimo specchio, sempre l’istesso [et] sempre vario; esprime in se stesso, le imagini degli obietti che dinanzi à lui si presentano: [et] queste sono i pensieri”** (p. 15). El sujeto, como si se tratara de un espejo –o un cono catóptrico–, aprehende su realidad con ayuda del intelecto y lo transforma en pensamientos,

⁷⁷ La fe de Tesauro en la *argutezza* es justificada por su potencialidad incluso para volver a Dios lo suficientemente tangible como para que pueda ser comprendido por el intelecto humano: **“Iddio stesso; la cui principal gloria è l’esser invisibile non che alla pupilla dell’occhio, ma all’occhio dell’intelletto: in qualunque forma sia da colste chiamato, davanti à noi si presenta, e scopre gli suoi divini attributi: [et] ben sovente di Iddio si fà huomo”** (p. 28). La *argutezza* que puede representar al mismísimo Dios, acercándolo a la humanidad, puede capturar la esencia de la verdad y transmitirla entre los individuos.

que, sin embargo, no puede transmitir a otros de manera directa. Para esto, el humano necesita del lenguaje, signos sensibles (no precisamente escritos o hablados) para dar a conocer sus pensamientos, reflejos de la realidad. De lo contrario, los pensamientos (*discorso mentale*) no dejarán de ser imágenes mentales, sin las cuales tampoco existiría el lenguaje (*discorso esteriore*). El paso de un discurso a otro se lleva a cabo igualmente a través de la imitación. Para exteriorizar una idea, el *discorso esteriore* imita el *discorso mentale*, que ofrece el principio de toda *argutezza*: la *argutia archetipa* (el arquetipo de la *argutezza*).

Dice Tesauro:



siccome il discorso mentale, altro non è che un'ordinato contesto di queste immagini interiori: così il discorso esteriore altro non è, che un'ordine di segni sensibili, copiati dalle immagini mentali, come tipi dall'archetipo. Ma di questi segni esteriori, altri son parlanti, altri mutoli, [et] altri compositi di muta facondia, [et] di facondo silentio (p. 15).

Explicado de otra manera (cf. Diagrama IV.1), la *argutezza* es el resultado de un juego de espejos en donde existen dos grados de imitación: la primera corresponde de la realidad a la mente del individuo; y la segunda de la mente del individuo hacia su discurso tangible, que, en cierta manera, y que sin que Tesauro lo especifique, se puede entender como la creación de una nueva realidad.

Diagrama IV.1. Proceso de imitación de la *argutezza*.

Lo anterior ayuda a entender la naturaleza del placer que la *argutezza* provoca. Es decir, ante la presencia de una *argutezza* el placer no es unilateral: de emisor a receptor, como sería lógico deducir, sino que es más bien un espejo en

donde ambos puntos son partícipes del placer:

Peroche l'un gode di dar vita nell'intelletto altrui, à un nubil parto del suo: **[et] l'altro si rallegra d' involar col proprio ingegno ciò che l'ingegno altrui** furtivamente nasconde: non richiedendosi **minor sagacità nell'esporre che** nel comporre una impresa arguta [et] ingegnosa (p. 17).

Explicado de otra manera, el placer que se experimenta al decir y al escuchar una *argutezza* se debe al mutuo entendimiento. Cuando el emisor despierta el intelecto del receptor con su dicho agudo siente placer. Y este momento corresponde al instante en el que el receptor comprende el intelecto del otro. De aquí la importancia que la *argutezza* sea transmitida, pues de lo contrario no tendría razón de ser.⁷⁸

La *argutia archetipa* es considerada por Tesauro como la primera forma de expresar cualquier dicho ingenioso o agudo. Corresponde al concepto mental, que **el individuo se “dibuja” o plasma dentro** de sí y que debido al carácter físico del humano, es imposible transmitirlo sino es por un medio sensible.⁷⁹ La comunicación pura corresponde al ámbito angelical, libre de las ataduras de un **cuerpo tangible: “L'angelo adunque, [et] l'anima sgombra d'ogni corporeo impaccio;**

⁷⁸ Si del entendimiento mutuo depende el placer que la *argutezza* crea, entonces es posible admitir que tanto el emisor como el receptor deben compartir un código para poder descifrar el mensaje, de lo contrario, sería como si no se hubiese expresado o escuchado nada. Cabe resaltar que esta conclusión conlleva a la reflexión sobre el tipo de público al que se está dirigiendo una determinada *argutezza*. Así, cuando Tesauro habla de la metáforas de oposición resalta el hecho de **que éstas son especialmente apreciadas: “Non si può crede quanto graditi siano al popolo, non solo i concetti predicabili, ma i soggetti delle prediche fondati sopra questa figura [metafora per oppositione]”** (p. 531). Esto mismo se aplica para la totalidad del tratado. El lector, a quien Tesauro alude constantemente, deberá sentir placer al leer el *Cannocchiale aristotelico*, porque se verá iluminado por el intelecto del turinés, quien seguramente sintió placer al pensar en la gran cantidad de intelectos que estaba despertando con sus disertaciones. No será ocioso intentar descubrir una vez más cuál era el lector ideal que Tesauro tenía al redactar tan monumental tratado: ¿una minoría de eruditos capaces de diseccionar frase por frase las más de 800 páginas? Si se reconsidera la afirmación de Snyder acerca de la dificultad del tratado aún para sus contemporáneos, entonces se está ante un manifiesto de elitismo intelectual que deja entrever el nivel cultural y de razonamiento que Tesauro se esperaba de su público.

⁷⁹ En este punto, al igual que con Perergrini, es clara la presencia de una proto-teoría del signo lingüístico de Saussure

può senza mezzo effigiar nell'altrui spirito le spirituali imagini de' suoi pensieri; [...] che è il corto, [et] natural linguaggio degli angeli” (p. 16). La humanidad, incapaz de comunicarse con los “stessi concetti siche una cosa medesima sia significante [et] significata, prototipo e tipo” (pp. 16-17), debe recurrir a los sentidos y echar mano de las otras cinco formas de transmisión de la *argutezza*, que son aquí contemplados como formas de transmisión de *argutia archetipa*, una vez que se ha establecido la incapacidad humana de usarla como vehículo entre el intelecto y la realidad.

Con base en lo anterior, se tiene el Diagrama IV.2, que muestra la división no sólo de tipos de transmisión, sino también la primera tipología formal que Tesauro hace para la *argutezza* y que permeará la totalidad de *Il cannochiale aristotelico*:⁸⁰

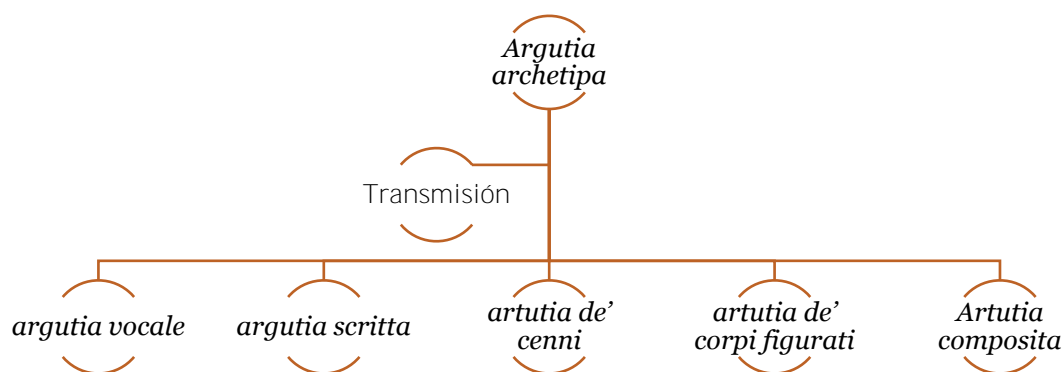


Diagrama IV.2. Formas de transmisión de la *argutia archetipa*.

La *argutia vocale*, dice Tesauro, es la imagen sensible de la *argutia archetipa* y usa como medio la voz del individuo. Se la puede encontrar

⁸⁰ Si bien es cierto que después del *excursus etimológico* Tesauro ofrece en la “Prole dell’argutezza verbale” y “Prole dell’argutezza simbolica” algunas divisiones con respecto a *argutezza* verbal y figurativas, no existe un criterio formal para la serie de nombres que se dan como ejemplos de estas *argutezze*, pareciendo más bien una enumeración que una clasificación.

prácticamente en todo sonido generado por el humano, incluso si dicho sonido posee una articulación que no corresponda con algún lenguaje usado por el ser humano. **Esto porque “ancor le voci informi, ò non articolate, ò imitanti il suono delle fiere, possono talvolta esprimere ineramente un concetto arguto; [et] avvivar con anima brutale una heroica impresa” (p. 19).** Es decir, imitar sonidos de animales, dependiendo de la situación y la intención del emisor, puede generar una *argutezza*. Porque el intelecto se vale de todo tipo de herramientas para poder acercarse lo más posible a la realidad. Pese a que este principio podría entrar en conflicto con el principio peregriniano de la artificialidad de la *acutezza*, en realidad no lo hace. La imitación de sonidos animales requiere un cierto artificio humano, ya que no es propio de su naturaleza la realización de los mismos. Sin embargo, sí es claro que mientras que la *acutezza* de Peregrini es más específica y restringida al campo de lo que crea maravilla, la poesía, la *argutezza* de Tesauro busca más bien ser aplicable a cualquier artificio humano posible.

La *argutia scritta*, manteniendo su carácter de ser una representación de la *argutia archetipa*, refleja también la imagen de la *argutia vocale*. Gracias a que su medio físico es más constante que el de la *argutia vocale*, es tenida por ser más variada y fecunda, debido a que de aquí se obtienen las inscripciones agudas, los títulos que acompañan a las empresas, los epigramas, entre otros. Por otro lado, los signos que se pueden usar son variados: astronómicos, musicales y aritméticos principalmente.⁸¹

La *argutia de' cenni* representa para el turinés la manera más cercana a la interpretación del alma. Pues en los gestos el alma habla sin necesidad de códigos u

⁸¹ Tal y como dice Tesauro, el lenguaje escrito es bastante variado, puesto que su evolución en el tiempo le permite crear nuevos tipos de códigos.

otros medios físicos más que el del propio cuerpo.⁸²

Son más deseables que las anteriores las *argutie de' corpi figurati*, las cuales se dividen a su vez en dos grandes tipos: la pintura y la poesía, de las que dice el predicador:

Per la pittura, laqual trahendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose; per virtù della imitation materiale, genera **nell'intelletto un piacevole inganno**, [et] una ingannevole meraviglia: facendoci à credere che il finto sia il vero [...]. **Dipoi per la poesia, laquale con la imitation metaforica si serve di que' corpi dipinti che noi veggiamo, per significare i concetti che non veggiamo.** (p. 26)

Pintura y poesía son generadoras de engaño y maravilla, gracias al mecanismo de la imitación (en una material y en otra metafórica). Sin embargo, entre las dos existe una diferencia sustancial. Mientras la pintura hace pasar lo falso por verdadero (simula), la poesía esconde en conceptos conocidos otros nuevos (disimula). Es más, analizando este fragmento, se puede incluso pensar que exista una cierta superioridad cognoscitiva por parte de la poesía, a causa de que ésta esconde nuevos conocimientos en otros, mientras que la pintura parece que sólo muestra una imagen falsa, sin poder por ello obtener alguna nueva enseñanza. Sin embargo, Tesauro no jerarquiza en ningún momento las artes y ve en éstas la misma posibilidad de plasmar *argutezze*. Asimismo, hay que recordar constantemente que el turinés, digno representante del *Seicento*, no da por sentado que el arte deba tener algún valor utilitario.⁸³

⁸² Cabe insistir en cómo para el *Cannocchiale* la verdad es importante, pero puede ser relegada a un papel secundario, ya que, sin importar que la *argutia de' cenni* sea más fiel a los pensamientos, se prefiere la variabilidad que ofrece la *argutia scritta* y palidecerá completa ante la *argutia de' corpi figurati* que están sin lugar a dudas más alejado de una transmisión directa del pensamiento.

⁸³ “Agli occhi della maggior parte dei critici cinque-secenteschi, insomma, l'arte non deve mai proporre un'esperienza esclusivamente edonistica, perché il *dulce* bisogna sempre aggiungere l'utile. In breve, per essi la poetica si tinge sempre di retorica, come nell'amata *Ars poetica* di Orazio. Nel *Cannocchiale aristotelico* Tesauro rimane invece ambiguo nei riguardi di questo

Si la pintura y la poesía representan un objeto, entonces se debe determinar qué naturaleza puede tener.⁸⁴ De esta forma, Tesauro inicia una nueva división que comprende seis especies de cuerpos figurados (*cf.* Diagrama IV.3).

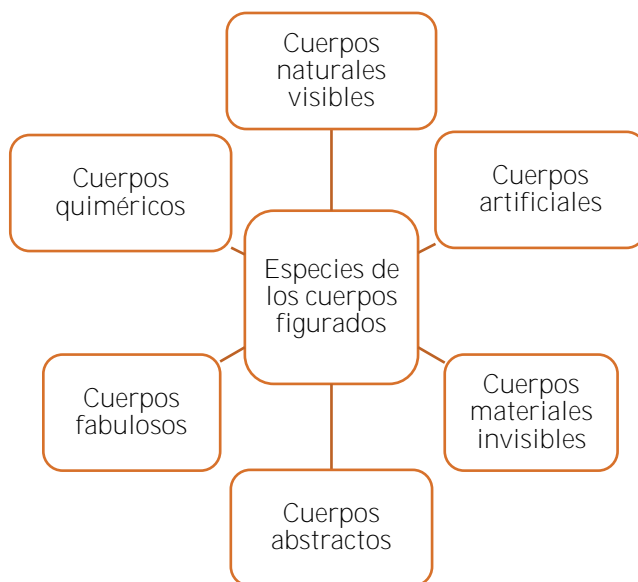


Diagrama IV.3. Tipos de cuerpos que pueden ser representados por la poesía y la pintura.

La clasificación, como es común encontrar en el *Cannocchiale*, es refinada con a otra clasificación y que contempla las maneras en las que se pueden plasmar los cuerpos figurados: tipo (pintura o escultura), prototipo (muerto o vivo) y modelo representativo (personaje o acción).

La división de los cuerpos figurados guarda una estrecha relación con los modos de transmitir la *argutia*,⁸⁵ pues como ya se dijo, esta primera división hecha

compromesso teorico ormai consolidato nel tempo” (Snyder, *op. cit.*, p. 112). Si a esto se agrega lo dicho en el inciso anterior, se percibe que el tratadista más que condenar las ficciones y “falacias” del arte, los defendía e incluso prefería y alentaba. De aquí seguramente la advertencia de Muratori hacia los jóvenes poetas con respecto al *Cannocchiale*.

⁸⁴ Es en estas observaciones en donde yacen los principios prácticos del tratado, puesto que exponen la materia de la que los artistas pueden tomar ejemplos para sus obras.

⁸⁵ La relación no es absoluta ni perfecta, pero se puede encontrar una serie de puntos en común: los cuerpos abstractos corresponde a la *argutia archetipa*, los cuerpos materiales invisibles

por Tesauro trata aspectos que pueden abarcar otros tipos de clasificaciones o definiciones de la *argutezza*, que, siempre, pueden funcionar sea para la poesía como para las artes figurativas **que son la “bella e spiritosa famiglia di sì gran madre”**.⁸⁶ Ya que comparten el mismo origen, todas las artes del tratado comparten también una naturaleza y por tanto determinados principios universales del *Cannocchiale* se aplican a todas por igual, cumpliendo así una de las ambiciones del tratado: hablar de la *argutezza* sin estar sometidos a las diferencias entre prácticas artísticas.

La última forma de transmisión es la *argutia composita* que contempla la unión de dos o más elementos de las anteriores *argutie*. Por dar un ejemplo, existe la *argutia composita* que une voz y gesto, o gesto y una figura, o un personaje inventado y gestos y acciones sin palabras, entre otras combinaciones.

Con esto, Tesauro termina de exponer las causas instrumentales de la *argutezza*, las cuales abren un importante camino al lector para comprender, en la medida de lo posible, el resto del tratado. En el presente trabajo, se ha decidido resaltar puntos basilares que el tratadista afronta en las diferentes e innumerables divisiones que siguen a continuación en el *Cannocchiale aristotelico*, para dar un ejemplo significativo del proceder anómalo del tratado, ante la imposibilidad material de tratar la obra completa y a detalle. Sin embargo, antes de concluir, es importante hacer algunas breves, pero necesarias observaciones con respecto a la metáfora.

se identifican con la *argutia vocale*, los cuerpos artificiales se asocian con las mismas *argutie de’ corpi figurati*, y los cuerpos quiméricos asemejan a la *argutia composita*.

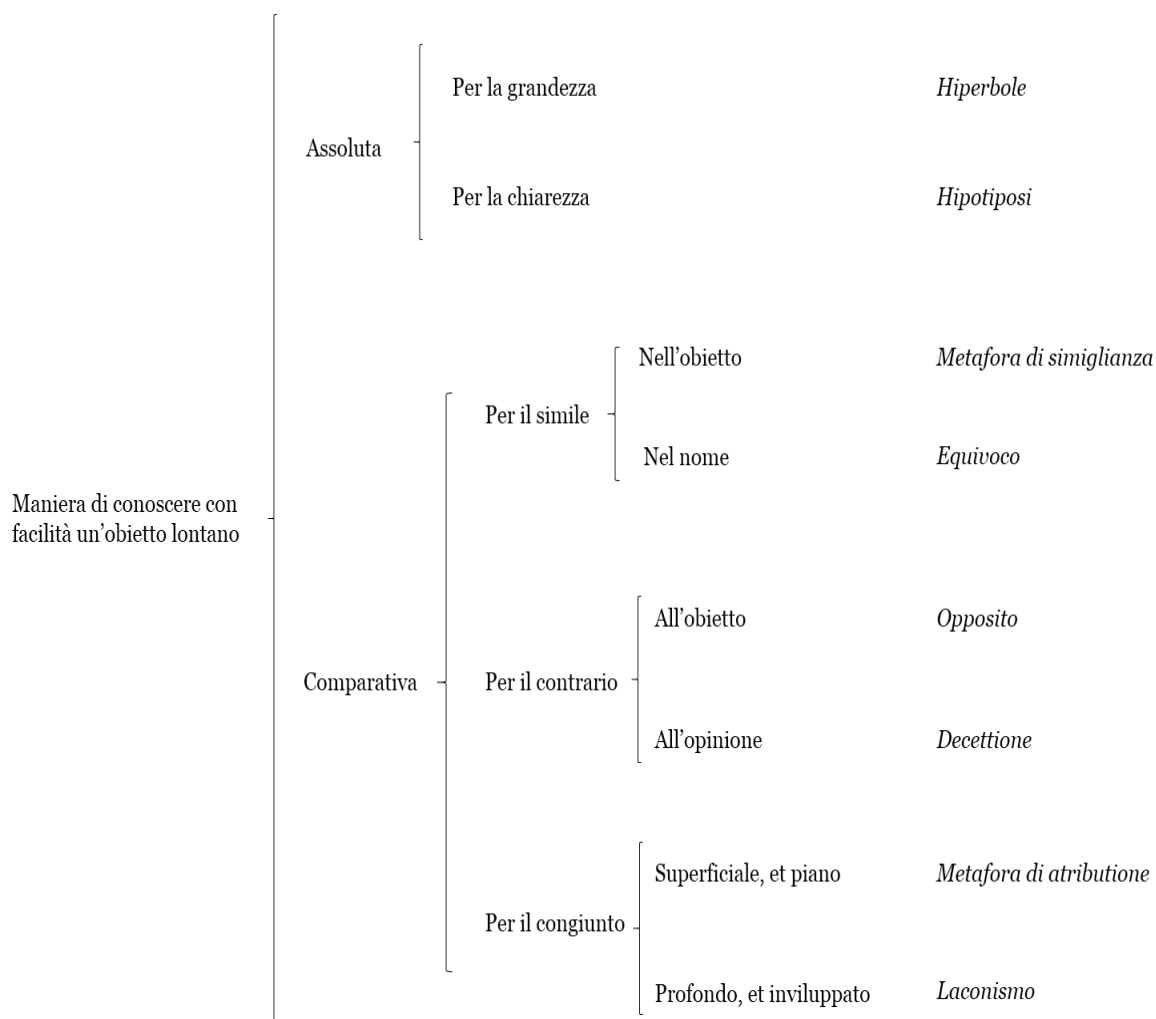
⁸⁶ “Queste sono sei spetie de’ corpi figurati, che possono fondar le argutie simboliche, [et] conseguentemente le imprese” (p. 29).

La metáfora, ápice de las figuras ingeniosas

El capítulo VII, “Trattato della metafora”, no engloba todo lo que Tesauro tiene que decir con respecto a la metáfora, el “più alto colmo delle figure ingegnose” (p. 266).

Sin embargo, sí establece, como en el caso de la *argutezza*, los aspectos más relevantes, que pueden ser sintetizados en un mapa conceptual hecho por el autor.

Éste aclara la función principal y cognoscitiva de la metáfora; además, delimita los ocho principales tipos en los que está dividida, considerando en un capítulo aparte las metáforas compuestas (cap. VIII) –símil de la *argutia composita*. El Esquema IV.3 reproduce el hecho por Tesauro (p. 304).



Esquema IV.3. Reproducción de la clasificación de la metáfora hecha por Tesauro (p. 304).

La metáfora es una manera de conocer con facilidad un objeto lejano porque es la máxima exposición del ingenio que consiste en la unión de elementos heterogéneos, encontrando puntos en común entre ellos, para crear un elemento del todo nuevo (*cf.* p. 266); de aquí la potencialidad de la metáfora para descubrir nuevos objetos y conceptos. El resto de las divisiones, que en ocasiones recuerdan las hechas por Peregrini, se concentran en la manera en la que la metáfora puede crear dichas uniones (grandeza, claridad, similitud, contrario y suma) y da a cada uno de sus tipos una definición (por ejemplo: una metáfora comparativa que se rige por la similitud del nombre es de especie equívoca).

Con esto, pareciera ser bastante claro que la metáfora es para Tesauro el tipo más importante de la *argutezza* y entonces se comprende que una forma parte de la otra. No obstante, no es siempre así. En el esquema aquí propuesto para la división de capítulos del *Cannocchiale aristotélico*, se había visto que *argutezza* y metáfora ocupan un papel preponderante en la obra: ambas abrazan en su totalidad definiciones, divisiones y ejemplos. La razón obedece, según Snyder, a que el predicador no consigue dar una neta diferencia entre *argutezza* y metáfora, creando una interdependencia de la una con la otra. Lo cierto es que desde las primeras definiciones y divisiones de la *argutezza*, Tesauro se vale del término metáfora para definir a la primera, por lo que es indiscutible que entre una y otra existe una delgada línea divisoria que el tratadista no duda en atravesar. En palabras de Snyder:

Inevitabilmente le rispettive nozioni dell'argutezza e della metafora, del contenuto e dell'espressione, tendono a diventare sempre più indistinguibili l'una dall'altra nell'elaborazione del discorso teorico di Tesauro. [...] Infatti l'autore non riesce mai ad effettuare una scelta netta tra l'argutezza e la

metafora, per cui vaste zone del *Cannocchiale aristotelico* s'iscrivono in una struttura discorsiva poliedrica.⁸⁷

La falta de distinción entre una y otra, la manera en la que se 'contaminan' terminológicamente, y los pasajes en donde existe una lectura sin un punto bien delimitado se deben posiblemente a la gran importancia que Tesauro da a la metáfora. Por tanto, ve en la metáfora las principales cualidades de la *argutezza*. Sin embargo, también existe un motivo más mundano. Es decir, la falta de claridad que se tenía acerca del tema, aún y para un personaje del calibre de Tesauro, cuya obra figura como el ápice de la teorización de la agudeza. Lo anterior no es una crítica, sino una evidencia de la realidad en la que vivían inmersos los tratadistas que se ocupaban de elocuencia y poética en el *Seicento*, cuyas ideas se fusionaban con las problemáticas sociales y políticas de la época y que intentaban ofrecer una vía nueva (como todo lo creado entonces) para afrontar y salvar la crisis que aun en los esquemáticos tratados reluce.

Lo que sí es claro, es la forma magistral en la que Emanuele Tesauro, a diferencia de Peregrini y Pallavicino, logró esquematizar, reunir y problematizar en un, si bien voluminoso, único volumen –cumpliendo sus ambiciones de cono catóptrico– no sólo los temas pertenecientes a la agudeza, sino también a conflictos poéticos y filosóficos de la época, en especial en la búsqueda de la potencialidad de la agudeza para su reivindicación dentro de la función cognoscitiva del ser humano. Por ende, se puede comprender la importancia que aún hoy en día tiene el *Cannocchiale aristotelico* y se vuelve pertinente un estudio más amplio sobre el mismo, porque pese a la gran cantidad de textos al respecto, es evidente que una

⁸⁷ Snyder, *op. cit.*, p. 115.

obra tan amplia y compleja necesita ser revisada con un catalejo moderno o antiguo que permita observar problemáticas que no sólo pueden ser pertinentes en la poesía de hoy en día, sino también en otros aspectos de una sociedad que tiene mucho en común con la italiana del siglo XVII.

Conclusión

A lo largo de este trabajo se describieron aspectos particulares de tres teorías acerca de la agudeza en el *Seicento*, las cuales son fundamentalmente diferentes entre ellas, como se aprecia inmediatamente en la terminología usada por cada autor revisado: *acutezza*, *comparazione/concetto* y *argutezza*. Los tratadistas, que comparten un mismo ambiente cultural, así como una educación –que posiblemente los llevó a priorizar el uso del tratado como medio de reflexión, marcando indudablemente además las fuentes que usaron– y que tenían una relación estrecha (si bien en el caso de Tesauro conflictiva) con la Compañía de Jesús, llegan a diferentes conclusiones, porque, en un primer momento, tanto su objetivo como su concepción sobre la poesía, así como la función y el valor de ésta dentro de la sociedad, varían sustancialmente. A partir de esta primigenia diferenciación, cada tratado adquiere peculiaridades que vale la pena resumir.

Para empezar, Matteo Peregrini se propone como objetivo la disertación sobre el tipo de *acutezza* que incumbe directamente a la poesía, es decir la *mirabile*, descrita a partir de la definición de otros tipos de *acutezze*. El tratado del boloñés es uno cuyo fin es la definición del instrumento poético, la *acutezza mirabile*, para la crítica de la poesía contemporánea a Peregrini, que sucumbe ante la *acutezza viziosa*. Ésta es considerada como un mal uso de la *acutezza mirabile* y su causa, se cree, está originada por el desconocimiento de lo que es precisamente esta última, aunque no resulta completamente clara su esencia o lo que pueda pertenecer a este ámbito por el carácter inconcluso del tratado. De cualquier manera, Peregrini, definiendo y ejemplificando diferentes características de la *acutezza mirabile*, pretende frenar el ‘mal gusto’ de los marinistas, que para el

tratadista boloñés se alejan de cualquier reflexión poética para obtener el aplauso de un público carente de un criterio teórico que pueda servir como juez legítimo de cualquier creación poética. *Delle acutezze* está entonces centrado únicamente en la producción poética y tiende de forma indirecta –al definir y clasificar la *acutezza*– y directa –al elaborar listas de *acutezze viziose*– a un objetivo prescriptivo que puede ayudar tanto al poeta, para realizar una producción más cercana a un modelo clásico (se note que los ejemplos, bastante numerosos, son prevalentemente de fuentes griegas y latinas), o bien más mesurada en el uso de las *acutezza mirabile*, como a un público que puede aprender a discernir entre una poesía maravillosa y bella de una viciosa.

Dentro de estas clasificaciones y delimitaciones de las características de la *acutezza mirabile*, hay que observar que Peregrini, como parte de lo que él considera poesía, niega toda posibilidad cognoscitiva o didáctica a la *acutezza*, que no puede ser un razonamiento lógico, sino, más bien, un artificio ingenioso que apela a los sentimientos y a los sentidos. Así, para el boloñés, intelecto e ingenio – en donde aparentemente el segundo estaría subordinado al primero– están separados y por tal motivo la *acutezza*, producto del segundo, puede ser sólo bella y no puede ser portadora de ningún tipo de verdad, que pertenece exclusivamente al ámbito del primero. Por ende, la *acutezza* y, más aún, la *acutezza mirabile* sólo puede aspirar a la verosimilitud, que, al estar más próxima a la verdad, funge en parte como catalizadora para saber diferenciar entre una *acutezza viziosa* y una que no lo es. Esto es, mientras la poesía sea más creíble o verosímil, menos tendrá la presencia de *acutezze viziose*, y cumplirá más eficazmente su objetivo, que para Peregrini se resume en agradar y entretener al público, siendo su máximo fin la

maravilla, como ya está presente en el nombre dado a la *acutezza mirabile*, propia de la poesía. El poeta peregriniano, entonces, es aquel que busca maravillar a su público con su ingenio, engañándolo con apariencias que no deben ser explícitamente propuestas como tales para preservar su belleza, sino como posibles verdades para alcanzar la máxima maravilla en el receptor. Por supuesto, para que esto ocurra, debe existir un mutuo entendimiento entre el poeta y su público, quienes deben tener un ingenio equiparable para la creación y desciframiento de *acutezze mirabili*, de lo contrario no se podrá admirar el ingenio del otro y fracasara el proceso comunicativo.

Con base en lo anterior, *Delle acutezze* no sólo puede ser visto como un tratado preceptivo, sino también como una advertencia para el público, quien no debería olvidar el papel del poeta como creador de maravilla y no como portador de conocimiento y verdad, coincidiendo así con la visión que en el *Seicento* se tenía sobre la labor social del poeta.

De forma similar, Sforza Pallavicino trata el tema de la poesía, en cuyos instrumentos, sin embargo, encuentra una ayuda potencial para el discurso filosófico, pues el *Trattato dello stile e del dialogo*, fundamentalmente prescriptivo y sin intenciones de cesura hacia la poesía de la época, no se centra en una disertación sobre la producción poética, sino en la creación de un discurso hablado o escrito que pueda enseñar al público una nueva verdad. Pallavicino reconoce que existe una necesidad por parte del discurso filosófico y científico para poder llegar a su público de manera agradable, ya que al exponer sus teorías directa y abstractamente, sin ningún tipo de ornamento, se corre el riesgo de no ser comprendidos y de ser objeto de desinterés y apatía en consecuencia. Como

solución a esto, el cardenal ve en las figuras retóricas un medio para llegar eficazmente al receptor. Y entre dichas figuras, las *comparazioni* y los *concetti*, herramientas poéticas por excelencia, pueden convertirse en preciosos instrumentos para el filósofo. De hecho, las breves definiciones y los ejemplos –de menor cantidad que los presentados por Peregrini y siempre pertenecientes al canon clásico– que acompañan a los conceptos de tales herramientas poéticas son elaborados únicamente para dar una mejor visión de cómo deben ser usadas éstas al servicio del discurso filosófico. Las *comparazioni* y *concetti* deben por esto ser usadas con mesura y en el momento correcto para evitar que prevalezcan sobre la verdad transmitida. Se restringe pues su nivel de acción a la comparación de elementos conocidos para develar uno desconocido hasta entonces y crear así una maravilla, ya no como la de Peregrini que apela al ingenio, sino una maravilla intelectual, en que el deseo del ser humano de aprender queda satisfecho.

El *Trattato dello stile e del dialogo* es una subordinación de la poesía a la filosofía, donde el ingenio, siempre creador de la primera, no es ya independiente del intelecto, como ocurre en ocasiones en el caso de Peregrini, sino que es parte de éste y como tal, puede ser usado para satisfacer la necesidad de verdad del intelecto. En otras palabras, las *comparazioni* y los *concetti* representan ornamentos de estilo para ayudar al discurso filosófico a su difusión dentro de un público que, como en el caso de Peregrini, debe poseer las herramientas básicas para comprender tanto los ornamentos como el contenido expuesto por el filósofo. Se deja entonces de lado las preocupaciones que estas herramientas poéticas puedan tener con respecto a la verdad, pues sólo se usa su forma, mientras que el contenido, el que es realmente importante para este tratado, es el discurso

filosófico quien trae consigo una verdad que supera todo, incluso la belleza que podría estar presente en las *comparazioni* o *concetti*. Sin embargo, pese a la subordinación descrita, no deja de ser relevante que, al menos en forma, la *comparazione* y el *concetto* pueden ser portadores de verdad, permitiendo a la poesía una nueva revaloración de su *status* en el *Seicento*, presente no en Pallavicino, pero sí en su coetáneo Emanuele Tesauro.

Il cannochiale aristotelico, a diferencia de los tratados de Peregrini y Pallavicino, no trata sólo sobre un tema en particular –la delimitación de la *argutezza mirabile* o las maneras eficaces de realizar un discurso filosófico o científico–, sino que ambiciosamente busca explicar la totalidad de la *argutezza* en todas sus manifestaciones posibles y no sólo poéticas. Tesauro hace del *Cannocchiale* un elogio a la *argutezza* y al carácter divino que distingue en ésta. De aquí, en efecto, la complejidad de las reflexiones del predicador turinés, pues al no tener un fin exclusivamente crítico o preceptivo, llena directamente la palabra *argutezza* desde la primera línea no de definiciones o características, sino de complejos conceptos, que son alimentados a su vez de infinidad de ejemplos –al igual que los tratados anteriores, de carácter clásico. Se comprende el porqué de la cantidad de tratados que integran al tratado, pues en uno solo no sería posible englobar la magnitud de la *argutezza* y su campo de acción, que Tesauro ve en casi cada actividad del individuo del siglo XVII, pues por ésta el pensamiento humano se exterioriza. Asimismo, si *Il cannochiale* no pretende criticar la poesía de su tiempo, pues reconoce en ella una de las máximas representaciones de la *argutezza*, concediéndole así un papel fundamental, mas no exclusivo, en el tratado. Le otorga entonces una cualidad divina, que eleva, en consecuencia, al ser

humano para acercarlo a su vez a la divinidad, que recuerda la revaloración humana del Renacimiento florentino. La poesía, de tal guisa, puede ser también portadora de verdad, aunque ésta sea bastante particular. De hecho, la **argutezza** trae consigo una verdad no explícita ni explicada. Con sus interminables mecanismos de referencia, la **argutezza** puede sugerir una verdad, que al estar velada, proporcionará más placer al receptor cuando la descubra. En este sentido, similar en parte a lo explicado por Pallavicino, el ser humano se regocija al comprender esta nueva verdad que aquí está disfrazada, así como en Peregrini se regocija de descifrar y admirar correctamente el ingenio del receptor. Sin embargo, aquí se complace no sólo al intelecto (Pallavicino) o al ingenio (Peregrini) sino a ambos, puesto que para Tesauro, intelecto e ingenio se complementan y coexisten para llevar al individuo por el camino del conocimiento.

Ahora bien, una de las principales problemáticas presentes en el **Cannocchiale** es la estrecha relación, casi compenetración, entre la metáfora y la **argutezza**. Mientras que en Peregrini no se la menciona y en Pallavicino, pese a ser llamada la reina de las figuras, se le considera demasiado agresiva para el discurso científico –en el sentido que consigue mover con gran fuerza las emociones humanas y desviaría por ende al intelecto de la verdad–, en Tesauro la existencia de la **argutezza** no estaría completa sin la metáfora. La metáfora, considerada por Aristóteles, como el **culmine** de las figuras retóricas, tiene en numerosas ocasiones las mismas características que la **argutezza** y el mismo predicador turinés llega a mencionarlas en ocasiones sin distinguir concretamente la una de la otra. Aunque la razón puede deberse en parte, como se dijo más arriba, a que la metáfora misma es parte importante de la definición de **argutezza**, no deja de ser conflictiva la

relación entre éstas, pues habría que preguntarse en qué manera y hasta qué punto la una determina a la otra. Lo que sí es un hecho es que tanto la *argutezza* como la metáfora son mecanismos cognoscitivos para Tesauro, lo que permite diferenciarlo sustancialmente de Peregrini y Pallavicino. Con ellos, sin embargo, comparte también características fundamentales, como el tipo de lectores a los que aspiraban y al tipo de élite intelectual que presuponía la agudeza para ellos, pues no cualquiera podía acceder (intelectualmente hablando) a estos textos, especialmente en el caso de Tesauro, y siempre se deja claro que entre emisor y receptor debe existir un mismo nivel cultural, intelectual y de ingenio para que el último pueda tener una correcta comprensión. Esta característica es reveladora, si se piensa en el ambiente social en el que estos tratadistas escribieron, aunque también hay otras características que comparten y que resultan fundamentales y reveladoras para el estudioso del *Seicento*.

Los tres tratadistas –pese a las constantes quejas de Peregrini por el uso de *acutezze viziose* por parte de sus contemporáneos– no niegan el gusto del *Seicento*, al contrario, lo avalan y afirman en la tradición, si bien de forma gradual: Peregrini censura su uso excesivo y aconseja, Pallavicino canaliza su uso y Tesauro lo llena de elogios –lo que ha llevado en parte a la crítica a no considerar a este último como barroco moderado. Además, los tres escriben sus tratados o una parte de éstos con una misma motivación: esclarecer un tema que no había sido tratado correctamente por la tradición clásica, misma que usa como base y reinterpreta para crear una teoría completamente novedosa, persiguiendo el afán de novedad y superación de los modelos clásicos tan tangibles en la época.

No obstante su intención clarificadora, los tratadistas, en otra característica que comparten, no logran crear una teoría universal que funcione para el fenómeno poético de su época, sino que es más una interpretación de este mismo. Por supuesto, en el caso de Pallavicino, esto no podría ser considerado como una carencia de su tratado, pues no era su objetivo principal, pero sí para una de sus partes –¿cómo usar en favor del discurso filosófico una *comparazione* o *concetto*, cuando sus definiciones no son universales como lo requeriría la transmisión de la verdad?–, mientras que en el caso de Peregrini y Tesauro, que sí buscaban delimitar la agudeza *secentista*, sí existe una disconformidad con sus propósitos primordiales, pues ¿cómo podría hacerse poesía usando correctamente la *acutezza mirabile* cuando la definición que se le da a ésta no puede ser aplicable a toda la poesía de la época? ¿Debería entonces homologarse a ésta? Pero, de ser así, ¿no se iría en contra del principio de novedad de la misma *acutezza mirabile*? O bien, ¿cómo puede pensarse que se explique toda la *argutezza*, si su definición no puede ser compartida al menos de manera general, aun y cuando ésta se suponga en todo quehacer humano? Cabe aclarar que la agudeza para los tres tratadistas sí tiene un punto en común que se comparte con sus coetáneos: la unión de dos elementos conocidos que dan como resultado un tercer elemento desconocido. Pero esto no es suficiente. Las características con las que cada tratadista dota a la agudeza son sustancialmente diferentes: piénsese como ejemplar el caso de la relación entre verdad y poesía que cada tratadista considera. Así que difícilmente, incluso entre estos tres tratados, podría haber una relación armoniosa, que ya es de por sí difícil alcanzar en un solo tratado a causa de la sucesión de definiciones y clasificaciones (Peregrini) o la complejidad de cada una de éstas (Tesauro). Asimismo es

complicado encontrar una teoría a partir de un solo tratadista porque puede que lo que expone en uno de sus tratados contradiga los principios de otras obras del mismo (Pallavicino). Esto no desea ser objeto de censura para estos tratadistas, al contrario, Peregrini, Pallavicino y Tesauro sólo muestran el resultado de la teorización tardía de la poesía del **Seicento**, que no se presta más que para lo que estos tratadistas hicieron, es decir, interpretarla, criticarla (en el caso de Peregrini) y preceptuarla.

Lo anterior, aunado al intento que la crítica de las últimas décadas por quitar el estigma en torno al siglo XVII, explica las dificultades que los estudiosos deben sortear aún hoy –mismas que se han debido enfrentar para la realización de este trabajo–, para poder aclarar las teorías sobre la agudeza, llegando a entrar en conflicto sobre las propuestas estéticas de un solo tratadista en relación con la agudeza, el ingenio, la metáfora, el concepto y la poesía, en general. Mencionamos, por ejemplo, el caso de Franco Croce ante las afirmaciones hechas por Pallavicino acerca la poesía en *Del Bene* y en el *Trattato dello stile e del dialogo*. Es imperativo, por tanto, abrir y continuar líneas de investigación que permitan una comprensión cabal de los conceptos tan propios que cada tratadista tiene, a fin de descubrir nuevas facetas de la poesía en el **Seicento**; y no sólo, pues ésta –no hay que olvidarlo– refleja pasiones, ilusiones, opresiones y toda clase de fenómenos socioculturales, principalmente de adscripción ideológica.

BIBLIOGRAFÍA

Ardissino, Erminia, *Il seicento*, Il Mulino, Bologna, 2005.

_____, “Nota biografica” a Matteo Peregrini, *Delle acutezze*, Erminia Aridissino (ed.), Edizioni Res, Torino, 1997, pp. 163-165.

Asor Rosa, Alberto, *La cultura della Controriforma*, Laterza, Bari, 1981.

_____, *La lirica del Seicento*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

_____, *Storia europea della letteratura italiana*, II, *Dalla decadenza al Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2009.

Baglioni, Paolo, “Lo stampatore a’ chi legge”, prefacio a Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o’ sia, Idea dell’arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l’arte, oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co’ principii del divino Aristotele*, Paolo Baglioni, Venetia, 1663, pp. 17-18.

Bellori, Pietro, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, I, Niccolò Capurro, Pisa, 1672.

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, José Muñoz Millanes (trad.), Taurus, Madrid, 1999.

Bertelli, Sergio, “Storiografi, eruditi, antiquari e politici”, en E. Cecchi y N. Sapegno (eds.), *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Garzanti, 1973, pp. 319-414.

Boeri, Giovanni Domenico, “A chi legge”, prefacio a Sforza Pallavicino, *Opere edite ed inedite del Cardinale Sforza Pallavicino*, I, Salviucci, Roma, 1844, pp. IX-XI.

Bisi, Monica, *Il velo di Alcesti. Metafora, dissimulazione e verità nell’opera di Emanuele Tesauro*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.

- Bruni, Francesco, *L'italiano letterario nella storia*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Cattaneo, Massimo, s. v. "Ottavio Gigli", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000 (consultable en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-gigli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-gigli_(Dizionario-Biografico)/)).
- Cecchi, Emilio y Natalino Sapegno (eds.), *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Garzanti, Milano, 1973.
- Ceserani, Remo y Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*. 3. *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*. Tomo I. *La società di antico regime*, Loescher, Torino, 1995.
- Crasso, Lorenzo, *Elogii d'huomini letterati*, Combi & La Noù, Venetia, 1666.
- Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1950.
- _____, *Storia della età Barocca in Italia. Pensiero. Poesia e letteratura. Vita morale*, Laterza, Bari, 1929.
- _____, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1949.
- Croce, Franco, "Critica e trattatistica del barocco", en Emilio Cecchi y Natalio Sapegno (eds.), *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Garzanti, 1973, pp. 471-518.
- _____, "Le poetiche del Barocco in Italia", en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. I. *Dall'antichità classica al Barocco*, Marzorati, Milano, 1959, pp. 547-572.

Da Mosto, Andrea, *Guida generale*, IV (consultable en línea: <http://www.archiviodistatovenezia.it/siasve/cgibin/pagina.pl?Tipo=fondo&Chiave=80>).

De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, anotada por Grazia Melli Fioravanti, Rizzoli, Milano, 2006 (1860).

Di Pauli, Giovanni, “Illustrissimo signor”, en E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell’arguta, et ingegnosa elocutione, che serve à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co’ principii del divino Aristotele*, Gio. di Pauli, Venetia, 1702, pp. 6-7.

Doglio, Maria Luisa, “Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo”, en Giuseppe Ricuperati (ed.), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, vol. IV, Einaudi, Torino, 2002, pp. 569-630.

_____, *Letteratura e retorica tra Cinquecento e Seicento*, Cesati, Firenze, 2016.

Fatnutzzi, Giovanni, *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, VI, Stamperia di San Tommaso D’Aquino, Bologna, 1788.

García Berrio, Antonio, *España e Italia ante el conceptismo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1968.

García Hinojosa, Pablo, *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Institución ‘Fernando el católico’ (C. S. I. C) Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2013.

Garin, Eugenio, *Storia della filosofia italiana. IV. Controriforma e barocco. Da campanella a Vico*, Einaudi, Torino, 1978.

- Giordani, Pietro, “Sulla vita e sulle opere del cardinale S. Pallavicino”, en Pallavicino, Sforza, *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, I, Nicolò Bettoni, Milano, 1834, pp. 13-16.
- Givone, Sergio, *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari, 2008.
- Gracián y Morales, Baltasar, *Obras de Lorenzo Gracian, divididas en dos tomos. I. El Criticón, tratando en la primera Parte de la Niñez, y juventud: en la segunda de la Varonil Edad, y en la tercera de la Vejez. El Discreto. El Politico Fernando el Catholico. El Heroe*, Geronymo y Juanbaut. Verdussen, Amberes, 1669.
- Haym, Niccola Francesco *Biblioteca italiana ossia notizia de' libri rari italiani divisa in quattro parti cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze*, 1 y 3, Giovanni Silvesti, Milano, 1803.
- Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Horacio Silvestre (trad.), Cátedra, Madrid, 2000.
- Lastanosa, Vincencio Juan de, “A los lectores”, en B. Gracián y Morales, *Obras de Lorenzo Gracian, divididas en dos tomos. I. El Criticón, tratado en la primera Parte de la Niñez, y juventud: en la segunda de la Varonil Edad, y en la tercera de la Vejez. El Discreto. El Politico Fernando el Catholico. El Heroe*, Geronymo y Juan Baut. Verdussen, Amberes, 1669, pp. 421-422.
- Luperini, Romano, Pietro Cataldi y Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. 3. Il Manierismo, il Barocco, l'Arcadia (1545-1798)*, Palumbo, Palermo-Firenze, 1997.

- Maggi, Marco, “Il cannocchiale rovesciato”, en E. Tesauro, *Vocabulario italiano*, Olschki, Firenze, 2008, pp. VII-XXXVIII.
- Marino, Giovan Battista, *La Murtoleide. Fischiate*, Henrico Starckio, Spira, 1629.
- Materazzi, Melfino, *La parola letteraria. Testi e immagini della letteratura italiana ed europea*, I, *Dall’Alto Medioevo al Seicento*, Loescher, Torino, 2008.
- Mauri, A., “Gli editori”, en S. Pallavicino, *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, I, Nicolò Bettoni, Milano, 1834, pp. 9-11.
- Merlotti, Andrea, s. v. “Pierre Monod”, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, 2001 (consultable en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-monod_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-monod_(Dizionario-Biografico)/)).
- Molina, Eduardo y Pablo Chiuminatto, “Sobre la agudeza. Un capítulo del *Catalejo aristotélico* de Emanuel Tesauro”, *Onomázein*, 9, 2004, pp. 27-49.
- Momenti e problemi di storia dell’estetica*. I. *Dall’antichità classica al Barocco*, Marzorati, Milano, 1959.
- Montanelli, Indro y Roberto Gervaso, *L’Italia del Seicento. 1600-1700*, Rizzoli, Milano, 2010.
- Morozzo, Luigi Francesco, “Altezza serenissima”, en E. Tesauro, *L’arte delle lettere missive del Conte D. Emanuele Tesauro. Vindicata dall’oblivione, et dedicata al Serenissimo Principe di Piemonte dal Conte, [et] Cavaliere D. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de’ Sacri Cánoni nell’Alma Università di Torino*, Bartolomeo Zapatta, Torino, 1674, pp. 6-9.
- Ossola Carlo (ed.), *Le antiche memorie del nulla*, Lidia Bisello (versión y notas), Edzioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007³.

Pallavicino, Sforza, *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, I, Nicolò Bettoni, Milano, 1834.

_____, *Opere edite ed inedite del Cardinale Sforza Pallavicino*, I, Salviucci, Roma, 1844.

_____, *Storia del Concilio di Trento ed altri scritti*, Mario Scotti (ed.) UTET, Torino, 1962.

Pedraza Gracia, Manuel José, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Síntesis, Madrid, 2003.

Peregrini, Matteo, *Delle acutezze*, Erminia Ardissino (ed.), Edizioni Res, Torino, 1997.

_____, *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Carlo Zenero, Bologna, 1650.

_____, *Che al savio è convenevole il corteggiare. Libri IIII*, Nicolò Tebaldini, Bologna, 1624.

Piccini, Giuseppe, “Illustrissimo et reverendissimo signore”, dedicatoria a E. Tesauro, *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande aristotele stagirita*, Giuseppe Piccini, Macerata, 1671, pp. 3-4.

Raimondi Ezio (ed.), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

_____, “Introduzione”, a ver *supra*, pp. IX-XXI.

_____, “Emanuele Tesauro”, en ver *supra*, pp. 3-7.

_____, “Matteo Peregrini”, en ver *supra*, pp. 109-112.

_____, “Sforza Pallavicino”, en ver *supra*, 1960, pp. 193-196.

_____, *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*, Olschki, Firenze, 1961.

Ricuperati, Giuseppe (ed.), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, vol. IV, Einaudi, Torino, 2002.

Rostagno, Antonio s. v. “Nicola Francesco Haym”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, 2004 (consultable en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-francesco-haym_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-francesco-haym_(Dizionario-Biografico)/)).

Santos Hernández, Ángel, *Jesuitas y obispos. La Compañía de Jesús y las dignidades eclesiásticas*, I, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1998.

Scotti, Mario, “Nota biografica” y “Nota bibliografica”, para Sforza Pallavicino, *Storia del Concilio di Trento ed altri scritti*, Mario Scotti (ed.) UTET, Torino, 1962, pp. 33-51.

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1989.

Segre, Cesare y Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. 2. Dal Cinquecento al Settecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.

Snyder, Jon R., *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005.

Tesauro, Emanuele, *Apologie in difesa de' libri*, I, Bartolomeo Zapatta, Torino, 1673.

_____, *L'arte delle lettere missive del Conte D. Emanuele Tesauro. Vindicata dall'oblivione, et dedicata al Serenissimo Principe di Piemonte dal Conte, [et] Cavaliere D. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Cánoni nell'Alma Università di Torino*, Bartolomeo Zapatta, Torino, 1674.

_____, *Il cannocchiale aristotelico, o' sia, Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte, oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele*, Paolo Baglioni, Venetia, 1663.

_____, *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele*, Bartolomeo Zavatta, Torino, 1670 (quinta impressione).

_____, *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta, et ingegnosa elocutione, che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele*, Gio. di Pauli, Venetia, 1702.

_____, *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande aristotele stagirita*, Giuseppe Piccini, Macerata, 1671.

_____, *Vocabulario italiano*, Marco Maggi (ed.) Olschki, Firenze, 2008.

Vallauri, Tommaso, *Storia della poesia in Piemonte*, I, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1841.

Viglione, Luigi, s. v. "Sforza Pallavicino", en *Grande dizionario enciclopedico UTET*, XIV, UTET, Torino, 1970, p. 29.

Vocabulario degli Accademici della Crusca, Giovanni Alberti, Venezia, 1612 (consultable en línea: http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html).

Zapatta, Bartolomeo, "Al discreto lettore", **dedicatoria a Emanuele Tesauero**, *Apologie in difesa de' libri*, I, Bartolomeo Zapatta, Torino, 1673, pp. 1-12.