

UN DISCURSO ACADÉMICO DE EMANUELE TESAURO: EL JUICIO*

Pablo Chiuminatto

Universidad de Chile

Eduardo Molina Cantó

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Se presenta y comenta aquí un breve texto del italiano Emanuele Tesauro, uno de los más grandes tratadistas del Barroco europeo. Escritor, religioso, diplomático y profesor de retórica, Tesauro es una figura central para comprender la retórica del siglo XVII. El panegírico *Il giudizio*, un discurso académico del autor, aborda con lucidez y claridad el análisis de dos estilos de discurso oratorio: el familiar y el majestuoso, evaluando en ambos casos su peculiar belleza y eficacia persuasiva.

Abstract

(In this study the authors present and comment a brief text of Italian writer Emanuele Tesauro, one of the main erudites of the European Baroque Age. Jesuit priest, diplomat and Rhetoric professor, Tesauro is an outstanding figure of the XVIIth Century Rhetoric. The panegyric Il giudizio, an academic speech of this author, approaches lucidly and clearly the analysis of two oratory speech styles: the colloquial and the sublime, evaluating in both cases their particular beauty and persuasive force.)

* Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT N° 1010956: “Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad.” Agradecemos a la Fondazione Primoli de Roma, que tiene a su cargo el fondo bibliográfico Mario Praz, y a Olof Page por haber hecho posible la revisión de las ediciones originales italianas de Tesauro y otros textos del *seicento*.

SOBRE EMANUELE TESAURO

El *Conte & Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro* nace en Turín en 1592 al interior de un mundo aristocrático, refinado y culto. Estudia en un colegio jesuita y en 1611 pasa a la Compañía de Jesús. Luego de sus estudios como novicio, inicia su carrera de maestro de retórica en la Academia de Brera, al mismo tiempo que cumple con sus estudios complementarios de filosofía. En 1619 se traslada a Cremona para continuar como profesor de retórica en el Colegio Jesuita, donde da sus primeros pasos en lo que será una afamada carrera como predicador.

Encontramos en su temprana producción una tragedia devota llamada *Ermenegildo*, presentada en una lectura dramatizada en Milán en 1621 y que solo será impresa al momento de publicar su trilogía junto al *Edipo* y el *Ippolito*. Estas obras, publicadas en 1661, están marcadas por la influencia de Sófocles, Eurípides y Séneca, así como por la estructura de la tragedia tradicional jesuítica.

Durante sus actividades y viajes dentro de Italia, concluye sus estudios de teología y reside en Milán, hasta que en 1624 le es concedida la facultad de predicar. A esta época corresponden los panegíricos sacros: *I mostri*, *La magnificenza*, *Il comentario*, *La Margherita*, *La fuga vittoriosa*, *L'apostolo delle Indie*, *La nutrice* e *Il presagio*, los que son proclamados entre 1626 y 1629, y también el discurso académico *Il giudizio*, de 1625, que es el escrito que aquí presentamos. En este mismo período inicia un texto sobre el *Arte delle lettere missive*, que permanecerá inédito hasta 1674. Asimismo, trabaja en las primeras anotaciones para lo que será su obra más significativa: *Il Cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingenua elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, en la que al final de su vida concentrará prácticamente toda la evolución de sus escritos sobre retórica y poética.

Su prestigio como orador lo hace ser elegido predicador en la corte de los Saboya, y entonces le serán encargadas también misiones diplomáticas. Distinguido como predicador por la Duquesa Cristina, a su cargo estarán las celebraciones de los grandes eventos de la corte: la Paz de Cherasco, en el panegírico *La Pace*; el nacimiento del primogénito de Vittorio Amadeo I (1587-1637), en *La fenice*; el nacimiento de Francesco Giacinto, en *La Vergine, vero ascendente della natività di Augusto Cesare*. Todos estos fueron reunidos en su publicación de 1633 *Panegirici sacri*.

A raíz del último panegírico mencionado, el padre Pierre Monod, historiógrafo oficial de la corte de Saboya y sacerdote confesor de la

Duquesa Cristina, publica el libelo satírico *Il Capricornio, o sia l'oroscopo d'Augusto Cesare*, en contra de Tesauero. La polémica suscitada deja a este en una situación que complica su posición en la corte, por lo que Tesauero decide posteriormente dejar la Compañía, aunque permanece como padre secular.

En 1635, luego de esos cambios inesperados en su vida, viaja a Bruselas y consigue en Colonia imprimir la respuesta al injurioso texto del padre Monod con el título de *Vergine trionfante e Capricornio scornato*, donde se aprecia el juego característico de la época en el que agudeza e ingenio se traman en los conceptos y metáforas ya desde los títulos. De la producción asociada a tal polémica y otros panegíricos resultará en 1677 la publicación de las *Apologie in difesa de' libri*, donde es posible reconocer una erudición tramada con gran complejidad y una marcada exigencia de argucia. Estas características, puestas al servicio de la fuerza retórica del conceptismo, se plasman en una combinación admirable de persuasión retórica y verdad filosófica.

Entre 1635 y 1642 viaja por Flandes acompañando al príncipe Tomasso de Saboya y luego al Piemonte italiano en plena guerra civil. Esta situación transforma su mundo literario, ampliándolo a la historiografía militante y a textos diplomáticos. Estos escritos tienen el fin de defender la línea política del príncipe, quien será reconocido posteriormente por el mismo Tesauero, en las primeras páginas del *Cannocchiale*, como su señor. Escribe entonces el *Sant'Omero assediato dai francesi e liberato dal principe Francesco Tomaso di Savoia* (1639), *Campeggiamenti ovvero istorie del Piemonte* (1643-1645) y los *Campeggiamenti di Fiandre* (1646), textos que posteriormente serían reunidos en *Origine delle guerre civili del Piemonte*.

En 1648, la ascensión al trono de Carlo Emanuele II (1634-1675), la pacificación del Piemonte y la reconciliación de la familia de Saboya permiten su regreso y su nombramiento como Caballero de la Gran Cruz de los santos Mauricio y Lázaro, y se le encomienda la instrucción de los jóvenes príncipes del Carignano. Por encargo del príncipe Tomasso (quien morirá en 1656 recibiendo en sus exequias el homenaje en *L'eroe*), y a la edad de sesenta y dos años, Tesauero inicia la sistematización e impresión de lo que será el *Cannocchiale aristotelico*. Su prolífico trabajo comprende además otros textos como *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede catolica sotto l'invocazione di San Paolo* de 1658, su epítome *Del regno d'Italia sotto i Barbari* de 1664 y *La Tragedia*, escrita a partir de la muerte coincidente de la madre y la esposa de Carlo Emanuele II. También compone, para la segunda boda del Duque, una tragedia musical: *Alcesti o sia l'amor sincero*, en la que emula a Eurípides.

En 1666, el Municipio de Turín aprueba el proyecto de edición de sus obras completas, a la vez que le encarga a Tesauro una historia de la ciudad. También publica sus *Inscriptiones*, en las que recopila su prolijo trabajo sobre elogios, epígrafes, empresas, blasones, insignias, trofeos, medallas, máquinas triunfales, programas iconográficos para palacios y residencias reales, villas, jardines, capillas, fuentes, relojes, arcos, estatuas y monumentos. Aquellas serán reimpresas cinco veces durante la vida de Tesauro, con sus respectivas anotaciones y correcciones. Entre 1669 y 1674 comienza la aparición de los volúmenes de la edición a cargo de Bartolomeo Zavatta del *Cannocchiale aristotelico*.

Entre los últimos trabajos de Emanuele Tesauro está la escritura de una *Filosofía Morale*, dedicada a la educación, en honor del príncipe Vittorio Amadeo II (1666-1732), futuro soberano.

Durante sus últimos años, mantiene una intensa actividad intelectual, no falta de polémicas, a propósito de los textos históricos del tiempo de las campañas militares, y sufre una acusación de plagio por el *Cannocchiale*, supuestamente compuesto a partir de la obra *L'Art des Devises* del francés Pierre Le Moyne¹. Trabaja intensamente en la anotación de su obra peripatética final hasta pasados los ochenta años y muere el 26 de febrero de 1675, pocos meses antes del fallecimiento de Carlo Emanuele II.

TESAURO Y LA RETÓRICA BARROCA

Tal como ocurre con la obra del español Gracián (1601-1658) y su libro *Agudeza y arte de ingenio*², así también en el caso del italiano Emanuele Tesauro es la propia obra editada en vida por el autor la que nos permite construir los parámetros teóricos y conceptuales que están implicados en su trabajo. Así sucede, en particular, con el *discorso academico: Il giudicio*, y aun más con su gran obra, *Il*

¹ La edición de Le Moyne (Paris: Antoine Dezallier, 1688), revisada para esta traducción, nos remite a una primera edición de 1650. En el texto se aprecia que la disputa entre italianos y franceses por los laureles retóricos era fundamental. El propio Tesauro, sin embargo, reconoce la primacía española en la gestación de los “conceptos predicables” de la retórica sacra barroca: “Se debe, pues, a los españoles la gloria de estas recientes mercancías, las que, a causa del comercio hispano por tierra y mar, desde allá desembarcaron primeramente en Nápoles. Por eso en Italia, que aún no las conocía, fueron llamadas “conceptos napolitanos”, y pronto encontraron despacho en muchos, que copiosamente abastecieron los talleres de sus prédicas.” (*Il Cannocchiale aristotelico*, p. 503.)

² Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués, 1648. Reeditado en *Obras Completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

Cannocchiale aristotelico, que reúne los estudios del autor sobre los más diversos ámbitos de la retórica barroca.³

La revisión de los escritos de Tesauro no deja lugar a dudas respecto de la conciencia del escritor acerca de su propia obra: la amplitud de criterios utilizados en sus argumentaciones, el manejo de la estructura de los textos y la sistematización editorial de sus propios escritos son buena muestra de ello. A esto se suma la profusión de referencias clásicas que trabaja el erudito italiano y la elaboración cuidadosa de índices temáticos. Todo esto da cuenta de una obra que se abre expresamente a una experiencia global de la literatura y el saber.

Es, tal vez, lo que podríamos llamar la propia conciencia epocal del XVII y el trabajo bibliográfico que rodea a nuestro autor lo que nos impide caer en la vinculación inocente a la que son atraídas ciertas lecturas actuales del Barroco, tan mezquinas en su valoración de ese período. En efecto, se ha juzgado a este muchas veces como superficial, prendado de las meras formas y florituras y carente de contenido. Pero un análisis más acucioso de los textos teóricos del Barroco, particularmente de los de Tesauro, nos da una imagen más fiel de ese tiempo y nos permiten ver el impecable trabajo conceptual de sus tratadistas y la gran lucidez respecto de los fines y facturas de su retórica.

Al respecto, se debe tener presente que entre los términos predilectos del Barroco y de nuestro autor está la noción de *argutezza*, elemento fundamental para la comprensión de una poética basada en criterios que tal vez hoy nos parezcan oscuros y dificultosos, cuando los miramos desde la valoración actual de la claridad de la exposición y la penetración de la luminosidad directa. Con Tesauro, en efecto, nos enfrentamos a un mundo barroco donde los valores estéticos son otros; donde la belleza está en el proceso dificultoso de la revelación y lo no develado; en la extremosidad de la metáfora en tanto acercamiento de figuras distantes; en el suspenso propuesto por el encabalgamiento de las figuras bajo el furor de las imágenes. Así es como se despliega la *argutezza* en el texto del Tesauro, buscando su eficacia en la fuerza de los *concetti*.⁴

³ Además, hay que mencionar otro texto de Tesauro, titulado *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele*, obra compuesta entre 1622-1630 y que parece ser el antecedente del *Cannocchiale*. Ese tratado fue encontrado inédito por Ezio Raimondi en 1971 y posteriormente editado por Maria Luisa Doglio (Firenze: Olschki, 1975).

⁴ Para comprender el significado peculiar del *concetto* barroco, podemos recordar la descripción de Gracián: "Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; ejemplo de querubines y elevación de hombres, que los remonta a extravagante jerarquía. Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto y menos a precisión. Déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción: lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto." (*Agudeza y arte de ingenio*, p. 314.)

En el caso de *Il giudizio*, estamos ante un panegírico en el que las galas de agudo y afamado predicador de Tesauro parecen concentrarse en un juego de pulimento y perfección que solo ha podido darse en un tiempo de proliferación de contenido y forma. Una época donde el trabajo retórico fuerza no tan solo las imágenes, sino además las propias nociones de figura que se da la retórica para instalar sus operaciones.

Dichas maniobras solo se entienden cuando somos capaces de comprender la invención necesaria para construir y sostener una estética vinculada conscientemente al poder, tanto espiritual como secular. En *Il giudizio*, en efecto, se trata de juzgar dos estilos en pugna, aunque ambos pertenecientes a la retórica sagrada de los predicadores. Un primer estilo, majestuoso, sublime y grave, dirigido a un público culto y severo. Un segundo estilo, familiar y coloquial, dirigido al gran público. En los dos casos se mide el estilo con la potencia de convencimiento y, a la vez, con la potencia veritativa. En este sentido, puede decirse que belleza, persuasión y verdad van de la mano en nuestro autor.

De acuerdo con esto, podemos recoger la observación de Maria Luisa Doglio, cuando afirma que Tesauro acapara una fuerza no tan solo funcional a lo cortesano y a la elocuencia de panegíricos y discursos forenses, sino que también se introduce en las infinitas posibilidades metafóricas que permite la trama del aparato público y masivo de la época.⁵ Allí los significados y correspondencias analógicas y alegóricas devienen una especie de ideograma del objeto de la composición, al mismo tiempo que objeto de conocimiento, figura y representación, espectáculo, imagen engrandecida o agigantada de lo real.

En *Il giudizio*, vemos con interés cómo coincide el motivo del discurso académico –como el mismo Tesauro subtitula su escrito– con la disciplina retórica y el oficio de la prédica, lo que se vuelve una sugerencia provechosa para la reflexión acerca de lo que podríamos llamar la conciencia de las operaciones y maniobras que las propias retóricas barrocas disponen como corrientes.

También podemos notar ese vínculo entre estética y poder que se inaugura con el Barroco, cuando concebimos los desplazamientos por los que atravesaba en aquella época la cartografía europea, con sus ritmos y transformaciones religiosas y reales entre la guerra y la paz. En este medio se desencadena la potenciación de las disciplinas científicas y su acercamiento a un mundo sistematizado por las co-

⁵ Cf. Maria Luisa Doglio, “Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura”, en *Il Cannocchiale aristotelico*. Savigliano: L’Artistica, 2000, p. 8.

rrespondencias iconográficas e ideológicas. Así, la metáfora del “catalejo aristotélico” da cuenta explícitamente de la incorporación de la ideología científica del XVII por parte de las letras. Todo esto revela la articulación del manejo comunicacional del poder político y religioso en el que se inscribe la obra de Tesauro⁶.

Tal espacio de confluencia y congruencia permitió el surgimiento de una figura como la de Tesauro, que manifiesta un manejo lúcido y certero de los conocimientos de todos los tiempos. La imagen del “divino Aristóteles” brilla junto a la de Cicerón y tantos otros clásicos, a los que se unen los más sagaces predicadores y también los más ilustres teóricos del XVII. Aristóteles, en particular, juega un papel paradigmático en el esfuerzo de Tesauro por aprehender las categorías del lenguaje en las que se revela el universo entero⁷.

Por eso, al momento de enfrentarse a un texto como el de Tesauro, hay que esforzarse precisamente por evitar la anteposición de categorizaciones estéticas posteriores a la obra, tratando de no caer en lo que Walter Benjamin describió como el gesto totalizador con el que nuestro tiempo se hace de culturas remotas para arrebatarlas a sus creadores e incorporarlas fríamente a sus fantasías egocéntricas⁸.

De este modo, el trabajo de lectura y traducción de la obra de Tesauro implica tramar lo más fielmente posible la textualidad propuesta, junto con disponer de la identificación de los términos comprometidos más allá de la carga, muchas veces peyorativa, que recae sobre lo barroco como categoría estética.⁹ Así tendremos que comprender este asomo a una tan breve parte de la enorme obra de Tesauro, donde este discurso se ofrece como ejemplo de la comprensión y lucimiento excepcional del laconismo y la agudeza del Barroco.¹⁰

⁶ Al respecto, es necesario convocar los estudios fundamentales que han aportado autores como W. Benjamin (*Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1993), J. A. Maravall (*La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel, 1975), Christine Buci-Gluksmann (*La Folie du voir*. Paris: Galilée, 1984) y Fernando De La Flor (*Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1568-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002).

⁷ Para las complejas relaciones del Barroco con el pensamiento de Aristóteles, cf. el ensayo de Guido Morpurgo-Tagliabue sobre el tema (v. Bibliografía).

⁸ Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 38.

⁹ Dichas nociones las podemos recoger en buena parte del profuso índice analítico elaborado para las primeras ediciones del *Cannocchiale aristotelico*, así como del glosario de términos asociados en el capítulo XVIII de aquella obra, que se titula *Definitione, et essenza di tutti gli altri simboli in fatto*.

¹⁰ Cf. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 425.

BIBLIOGRAFÍA. ESTUDIOS SOBRE EMANUELE TESAURO Y EL BARROCO

Son muchos los estudios más o menos recientes sobre Tesauro y su vasta obra. Las actuales investigaciones sobre el Barroco han renovado el interés sobre los tratados teóricos y literarios de nuestro autor. Sin embargo, esta área de los estudios filológicos y humanistas está aún muy restringida a los países europeos, y se echa de menos una mayor contribución de parte de los estudiosos de Latinoamérica, sobre todo en lo que respecta a las múltiples relaciones entre el Barroco europeo y el latinoamericano.

Presentamos ahora una breve pero, a nuestro juicio, suficiente lista de textos que pueden servir de introducción al pensamiento y obra de Tesauro, pensando sobre todo en los temas que se desprenden de *Il giudizio*. Dejamos de lado, por tanto, la literatura que concierne más específicamente al *Cannocchiale*, que puede revisarse en la edición respectiva. Incluimos, sí, algunos artículos sobre la vida de Tesauro.

- ARICÒ, D. 1979. "In torno al concetto di *competenza* in Aristotele e in Emanuele Tesauro", en: *Lingua e Stile*, XIV, pp. 447-459.
- ARICÒ, D. 1981. "Retorica barocca come comportamento: buona creanza e civil conversazione", en *Intersezioni*, I, pp. 317-348.
- ARICÒ, D. 1987. *Il Tesauro in Europa: studi sulle traduzioni della Filosofia morale*, Bologna.
- BATTISTINI, A. y E. RAIMONDI. 1990. *Le figure della retorica*, Torino.
- BESOMI, O. 1993. "Il colore dello spirito. Un ritratto del Tesauro per Cassiano dal Pozzo", en *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, pp. 1219-1227.
- BETHELL, S. L. 1953. "Gracián, Tesauro and the Nature of Metaphysical Wit", en *The Northern Miscellany of Literary Criticism*, I, pp. 19-40.
- BLANCO, M. 1992. *Les rhétoriques de la point. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Geneve.
- CONSTANZO, M. 1961. "Il Tesauro o *Dell'ingannevole meraviglia*", en *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, pp. 69-103.
- CONTE, A. 1972. *La metafora barocca*, Milano.
- CROCE, B. 1908. *Estetica*. Bari.
- CROCE, B. (1910) 1966⁶. "I Trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián", en *Problemi di estetica*, Bari, pp. 311-346.
- CROCE, B. (1911) 1962⁸. "I Predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo", en *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, pp. 161-187.
- CROCE, B. 1929. *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari.
- DELLA TERZA, D. 1979. "Le metafore del Tesauro", en *Forma e memoria*, Roma, pp. 222-236.
- DERVIEUX, E. 1932. "Emanuele Tesauro, cenni biografici e bibliografici", en *Miscellanea di Storia Italiana*, XXII, pp. 651-673.

- DOGLIO, M. L. 1986. "Da Tesauro a Goffredo. Principe e lettere alla corte di Carlo Emanuele II", en *Lettere Italiane*, XXVIII, pp. 2-25.
- DOGLIO, M. L. 1988. "Latino e ideologia cortigiana di Emanuele Tesauro: Con due inediti delle *Inscriptiones*", en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino, vol. V, pp. 566-578.
- DOGLIO, M. L. 1990. "Dalla metafora alla Storia. *Apologie* e postille inedite di Emanuele Tesauro", en *Studi secenteschi*, XXXI, pp. 2-28.
- DOGLIO, M. L. 2000. "Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura", en *Il Cannochiale aristotelico*, Savigliano, pp. 7-16.
- DONATO, E. 1963. "Tesauro's Poethics through the Looking Glass", en *Modern Language Notes*, LXXVIII, pp. 15-30.
- FRARE, P. 1998. *Retorica e verità: la tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli.
- GARCÍA BERRÍO, A., 1958. *B. Gracián y E. Tesauro: confrontación de sus obras teóricas en España e Italia ante el conceptismo*, Madrid.
- GRISERI, A. 1967. *Le metamorfosi del Barocco*, Torino.
- HATZFELD, H. 1961. "Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau", en *Studi Secenteschi*, II, pp. 3-21.
- HOCKE, G. R. 1957. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg.
- LANGE, K. P. 1968. *Theoretiker des literarischen Manierismus. E. Tesauro und Pellegrinis Lehre von der "Acutezza" oder von der Macht der Sprache*, Monaco.
- MARZOT, G. 1944. *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenze.
- MEHNERT, H. 1976. "Bugia und Argutezza. Emanuele Tesaus Theorie von Struktur und Funktionsweise des baroken Concetto", en *Romanische Forschungen*, LXXXVIII, pp. 195-209.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. 1955. "Aristotelismo e Barocco", en *Retorica e Barocco*, Milano, pp. 119-195.
- PENNACINI, A. 2000. "Retorica moderna e retorica classica", en *Il Cannochiale aristotelico*, Savigliano, pp. 31-40.
- PROCTOR, R. 1973. "Emanuele Tesauro: a Theory of the Concept", en *Modern Language Notes*, LXXXVIII, pp. 68-94.
- RAIMONDI, E. 1958. "Grammatica e retorica nel pensiero del Tesauro", en *Lingua Nostra*, XIX, pp. 34-39.
- RAIMONDI, E. 1958. "Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro", en *Il Verri*, II, pp. 53-75.
- RAIMONDI, E. 1961. *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, pp. 1-139.
- RAIMONDI, E. 1966. *Anatomie secentesche*, Pisa, pp. 103-109.
- SCARPATI, C. y E. BELLINI. 1990. *Il vero e il falso dei poeti: Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori*, Milano.
- VASOLI, C. 1955. "Le imprese del Tesauro", en *Retorica e Barocco. Atti del terzo Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, pp. 234-249.
- VIGLIANI, L. 1936. "Emanuele Tesauro e la sua opera storiografica", en *Fonti e Studi di Storia Fossanese*, Torino, pp. 205-277.
- VUILLEUMIER, F. 1999. "Les Conceptismes", en M. Fumaroli, ed., *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris.

- ZANARDI, M., S. J. 1978. "Vita ed esperienze di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù", en *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XLVII, pp. 3-96.
- ZANARDI, M., S. J. 1979. *Contributi per una biografia di Emanuele Tesauro, dalle campagne di Fiandra alla guerra civile del Piemonte (1635-1642) con lettere inedite*, Torino.

Para la presente traducción, hemos trabajado sobre la edición anotada de Ezio Raimondi: "Il giudizio. Discorso academico", en *Trattatisti e narratori del seicento. (La letteratura italiana. Storia e testi. Vol. 36.)* Milano: Ricciardi, 1960, pp. 9-18. La edición de Raimondi se basa, a su vez, en la primera impresión de los *Panegirici sacri del molto reverendo padre Emanuele Tesauro* (Torino: Eredi di G. D. Tarino, 1633). Para las referencias al *Cannocchiale aristotelico*, ocupamos la edición de Bartolomeo Zavatta de la quinta impresión de 1670, en su reciente reimpresión anastática (Savigliano: L'Artistica, 2000).

El juicio.
Discurso académico
por
Emanuele Tesauro

Quien mucho adelanta al prometer, tropieza en el actuar, y yo, que demasiado apresuradamente me comprometí a dar mi juicio sobre la triunfal elocuencia de estos dos oradores evangélicos¹¹ (como ustedes me lo han impuesto), he encontrado tan difícil la ejecución como me pareció fácil la promesa. Es por eso que, si hasta en las artes vulgares hay que buscar pareceres de personas no vulgares en ese arte, y a Héctor le pareció bello el honor militar solo por boca de Príamo¹², loadísimo en la milicia, sería yo bien pobre de juicio al hacerme juez en aquel arte que, cuanto más elevado es que los otros, tanto más bajo se vuelve mi ingenio, y de dos personajes que con la felicidad de su lengua han hecho infelices a las otras lenguas.

¹¹ Se trata de los oradores Luigi Albrizzi y Orimbelli, que se mencionan al final del discurso. El primero fue un religioso de la Compañía de Jesús, nacido en Piacenza ca. 1576 y muerto en 1655. Escribió, entre otras obras, las *Prediche* (Roma, 1645) y los *Panegirici sacri* (Roma, 1655). De Orimbelli parece no haber más noticia que la mención de Tesauro.

¹² Cf. Cicerón, *Ad fam.*, XV, 5, I; *Tusc.*, IV, 31, 67.

Recuerdo que Alejandro, puesto que se entendía mejor con las espadas que con los pinceles, queriendo dictar sentencia entre dos retratos, hizo reír al mortero de colores de Apeles¹³: ¿Y yo no seré escarnio de los sabios, si oso entrometer mi voto entre dos perfectísimas ideas que han traspasado los límites de la opinión y prescrito las metas a los jueces? ¿No tengo que temer que se me arroje Anacarsis¹⁴ con ese agudo apotegma que él lanzó contra los griegos: “oratores apud vos sapientissimi, iudices stulti”?¹⁵

Por estas razones, señores, se me ocurrió pensar en seguir tranquilamente la fantasía de cierto ateniense Buna¹⁶ que, electo árbitro entre calcedonios y eleáticos, sopesando por aquí y por allá las razones alegadas, aplazó por tantos años la sentencia, que los contendientes olvidaron el pleito. Pero otra consideración me hizo cambiar de parecer, y es que no hay arte alguno del que más fácilmente se pueda hacer crítica por parte de cualquiera que este de la elocuencia, porque donde las otras artes refutan el juicio de los ignorantes, este desdeña el juicio de los sabios.

El anciano de la elocuencia latina, en la contienda entre Demóstenes y Esquines¹⁷, toma los sufragios no de las togas del Areópago, sino de las más estropeadas batas del Pireo¹⁸. Y el padre Ennio, para engrandecer la locuacidad de Cetego¹⁹, pudiendo citar la autoridad de la flor del Campidoglio, recoge de él los votos de la chusma del campo del ganado²⁰:

*dictus ollis popularibus olim
flos delibatus populi; suadaeque medulla.*²¹

Y, en verdad, si el fin intrínseco de la oratoria –como aprendí de aquel buen anciano de Estagira²², se toma de los oyentes, y no de los pocos²³, sino de la multitud, que suele ser un cuerpo heterogéneo

¹³ Cf. Plinio el Viejo, *Nat. hist.*, XXXV, 10, 85-86.

¹⁴ Filósofo escita, amigo de Solón. Llegó a Atenas el año 589.

¹⁵ Cf. Plutarco, *Solon*, 5, 81: “entre vosotros, los oradores son muy sabios; los jueces, necios”.

¹⁶ Cf. Pseudo-Plutarco, *Prov. Alexandrin.*, 23.

¹⁷ Cf. Cicerón, *Orat.*, 8, 26-27.

¹⁸ Según explica Raimondi (p. 9, n. 8): “no de los hombres cultos, sino de los plebeyos del puerto”.

¹⁹ Como indica Raimondi (p. 10, n. 1), se trata de Marco Cornelio Cetego, primer orador romano, censor en 209 a. C. y cónsul en 204. Cf. Cicerón, *Brutus*, 15, 57.

²⁰ Es decir, de un mercado de animales (cf. Raimondi, p. 10, n. 2).

²¹ Cf. Cicerón, *Brutus*, 15, 58-59: “fue llamado antiguamente por aquellos ciudadanos / la flor selecta de la ciudad; y médula de la persuasión”.

²² Sc. Aristóteles. Cf. *Rhet.*, II, I, 1377b, 21.

²³ Es decir, de un grupo selecto.

de mil cabezas más descerebradas que la que encontró el lobo de Andrea Alciato²⁴, ¿no serán los jueces del orador aquellos mismos que son los destinatarios del discurso oratorio? ¿No ven ustedes cuán a menudo aciertan mejor en las audiencias ciertos predicadores empíricos que a partir de la experiencia de los síntomas populares forman los aforismos del decir, que otros metódicos o racionales²⁵, que día y noche desencuadernan el *Demetrio* de Panigarola²⁶ para extraer artificiosos preceptos?

Desdichada e incierta es la fortuna de los oradores, que tienen por teatro un mar ondeante y sin constancia; por juez, un cuerpo monstruoso y sin juicio; por premio, una voz confusa y sin certeza. Me resuelvo, pues, para liberarme de la deuda de una vez, a arbitrar yo mismo en las dos propuestas que ustedes me han hecho: una, en qué consiste la diferencia entre estos dos sacros decidores²⁷, la otra, cuál de las dos maneras me parece la mejor, buscando en una y otra cuestión –que no es más que una sola– su común y viva fuente desde el lugar más alto.

Las partes de la elocuencia no son como los hijos de Leda²⁸, tan uniformes de rostro y aspecto que ni siquiera eran distinguidos por su madre:

*In utroque relucet
frater utroque soror; similis
color affuit illis.*²⁹

Sino como los de Níobe, de facciones diferentes, pero similares en belleza:

²⁴ Se trata, explica Raimondi (p. 10, n. 5), del número 66 de los *Emblemata* de Alciato (1492-1550). Este fue un jurista italiano que enseñó el derecho romano según el método histórico. El emblema tiene como lema “Que más sabe el saber que la hermosura”. La imagen representa una zorra que sostiene en sus patas delanteras una cabeza de hombre cortada; al fondo se ve un paisaje con una aldea y al lado derecho aparece, en el mismo plano, un árbol añoso. El cuerpo del texto dice, según la traducción al español de Nájera de 1615 (Madrid: Nacional, 1975, p. 103): “Entrando una raposa a su aventura / En una tienda de un representante, / Una cabeza halló de tal figura / Que sólo spir’to fuera allí bastante / A poner vida humana en la moldura, / Según era a la viva semejante. / Y dixo así, desde la tomó a el peso, / Gentil cabeza más no tiene seso.”

²⁵ La oposición entre empiristas y metodistas o racionalistas proviene de la tradición médica griega. Los primeros partían de la observación y luego recurrían al historial de casos semejantes. Los segundos, principalmente los hipocráticos, se apoyaban en una determinada doctrina para luego aplicarla a los casos particulares. Herederos de los empiristas fueron los escépticos clásicos, entre ellos el famoso médico y filósofo Sexto Empírico.

²⁶ Se trata de *Il predicatore, ossia parafrasi e commento intorno al libro dell’eloquenza di Demetrio Falereo*, de Francesco Panigarola. (Cf. Raimondi, p. 10, n. 6.)

²⁷ *dicitori*, esto es, “oradores”.

²⁸ Sc. Cástor y Pólux.

²⁹ “En ambos reluce / el hermano, en ambos la hermana; similar / aspecto tenían ellos.”

*Unaque dissimiles ornabat gratia vultus.*³⁰

Y así como la poesía pare³¹ muchas hijas de variado aspecto mas no de variada gentileza: la tragedia, la comedia, la épica, la ditirámica, así también la oratoria, hermana de aquella, produce igualmente diversos géneros de composiciones, mas todos queridos.

Tulio³², maestro de ustedes, les enseña que una sola es la idea del bien decir y que todas las otras son tanto menos bellas cuanto más disímiles son de aquella³³. Pero, con el permiso de ustedes, el maestro de Tulio³⁴ le hace una enmienda, diciendo que hay tantos géneros de discursos perfectísimos por igual, cuantos géneros de oyentes hay, y divide a los oyentes en dos clases, a saber, ingeniosos y populares. Por eso en el gran certamen de Apolo con Marsias³⁵ figuran como jueces Minerva y Midas: Minerva por la fineza del ingenio, imagen de los sabios; Midas por las orejas animalescas, símbolo de los más simples.

Hay incluso mediadores que, a guisa de aves anfibias, yacen tan poco en tierra como flotan en el aire. Pero estos, agotados en las audiencias públicas por la rápida carrera del discurso, caen entre la turba. Es más, aunque en una muchedumbre de gente se encontraran algunos espíritus agudos y despiertos, no se debería cambiar el estilo a menos que todos fueran de una sola impronta, y siempre que el discurso se dirigiera a ellos.

Así como en el arte de la pintura se enseñan dos maneras, ambas muy dignas de igual gloria, si bien muy diferentes en el talento: una en el de imaginar cuerpos con trazos vigorosos y grueso colorido, que de cerca parecen un montón de telas, pero de lejos tienen fuerza y vida; la otra en el de acabar con delicadeza cada cosita a punta de pincel, como las miniaturas que hacen que el ojo se acerque. Así también son dos los principales géneros del hablar: uno

³⁰ “Y una sola gracia adornaba sus disímiles rostros.”

³¹ Tesauro retoma aquí la clásica metáfora del parto, con base en la tradición clásica del conflicto naturaleza-arte y de la relación entre pintura y poesía. Mario Praz, en sus *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 1989), cita al respecto un interesante pasaje de Scipione Ammirato en “Il Rota, ovvero dell’imprese” (Napoli, 1562): “Y puesto que poesía y pintura son artes hermanas nacidas de un mismo parto, y así como la poesía empezó a explicar con palabras esas ficciones, empezó luego la pintura a pintar muchas cosas que parecían monstruosas, pero que escondían en sí mismas gran número de hermosos secretos.” (Praz, *op. cit.*, p. 71.)

³² Sc. Cicerón.

³³ Cf. Cicerón, *Orat.*, 3, 9 ss.

³⁴ Se trata de Aristóteles. Cf. *Rhet.*, III, 12, 1414a, 11-14.

³⁵ “El sátiro Marsias había desafiado a Apolo en la música: vencido, resultó desollado”, dice Raimondi (p. 11 n. 3).

se adecua a los intelectos de vista aguda; el otro a los del pueblo, que miran débilmente y como de lejos. “Quanto maior populus sit,” dice mi maestro, “tanto longius spectat”³⁶.

El primer género fue llamado por el mismo “distinguido”, el segundo “de debate”³⁷. Aquel se adapta a los libros; este a la viva voz. Aquel se compara a la épica; este a la escénica. Aquel es, como las saetas, sutil y punzante; este, como las bombas, estrepitoso y enardecido. Aquel fue el propio de Ulises; este de Néstor. Aquel resplandece en Tucídides y Quintiliano; este en Demóstenes y Cicerón. Aquel es ático y salado³⁸; este, asiático y dulce. Aquel triunfa maravillosamente en las declamaciones académicas; este en las tribunas forenses. Por eso uno de estos géneros, llevado al teatro del otro género, ya no tiene gracia.

Cuando los atenienses hicieron que Fidias y Alcámenes esculpieran en un concurso la cabeza de Minerva para colocarla en un lugar elevado, al ser llevadas ambas cabezas bajo los ojos de los jueces, todos rieron de la de Fidias, que no parecía más que groseramente esbozada, y admiraron profundamente la de Alcámenes, que tenía todos los lineamientos cuidadosamente acabados. Pero Fidias, que tenía el intelecto más aguzado que el cincel, pidió que fueran situadas a la distancia correspondiente, sobre dos columnas eminentes, y entonces la suya, reducida por la lejanía a la debida proporción, pareció bellísima, y la de Alcámenes pareció una pelota mal redondeada.³⁹

Piensen, señores, qué acontece en este arte. Ustedes leerán una muy exquisita composición a la moderna⁴⁰. Cada cláusula es una sentencia y cada sentencia lleva consigo su estilete⁴¹. Cada forma de

³⁶ Aristóteles, *Rhet.* III, 12, 1414a, 9-10: “Cuanto más grande es la multitud, tanto más de lejos mira”. El contexto de la cita es el siguiente: “El estilo de la oratoria deliberativa se parece enteramente a la pintura de escenografía, ya que cuanto mayor sea la multitud, la vista es de más lejos; por eso los pormenores parecen superfluos y mal en uno y en otra; la forense sí que es más exacta.” (*Rhet.* III, 12, 1414a, 8-11; trad. de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971. En adelante ofrecemos siempre esta versión de la *Retórica*.)

³⁷ *esquisito* y *concertativo*, respectivamente. Tesauro hace referencia a la distinción de géneros que hace Aristóteles en *Rhet.*, III, 12, 1413b, 3 ss. A partir de este punto, el autor comienza el análisis comparativo de ambos estilos. Luego reconocerá que solo el género de debate es adecuado a las prédicas, e introducirá entonces una segunda distinción dentro de este género. Cf. nota 52.

³⁸ *salso*, es decir, “agudo”. La metáfora clásica de la sal es muy usual en Tesauro para referirse a la *argutezza*.

³⁹ Raimondi (p. 12, n. 1) señala como única fuente de esta anécdota a Tzetzes, *Chil.*, VIII, 353. Sobre Fidias y Alcámenes, cf. también Plinio el Viejo, *Nat. hist.*, XXXVI, 15-17.

⁴⁰ *alla moderna*.

⁴¹ *stiletto*. Tesauro probablemente recuerda los diversos sentidos de la palabra: “punta”, “aguijón”, “estilo”, para sugerir el tema central de la agudeza, que desarrollará más ampliamente en *Il Cannocchiale aristotelico*.

decir tiene su propia luz y cada luz mira a la otra para enfocarla. Cada epíteto es un concepto⁴² en quintaesencia y cada concepto despliega más de lo que dice y dice más de lo que suena. Ninguna palabra, en suma, entra por el ojo sin pasar por el arco triunfal del ceño admirador. ¡Con qué aplauso se relee cada frase y se llena de estupor! ¿Quién no diría que esta es el habla de los ángeles?⁴³ Pero hagan que un predicador hable al pueblo en este lenguaje: los auditores ya no son auditores, parecerá que comieron lechuga⁴⁴ y roncarán más fuerte que como habla el predicador. De este tipo era la exquisita escultura de Alcámenes: de cerca es bellísima, pero de lejos pierde su belleza. “Quanto maior populus sit, tanto longius spectat,” dice mi anciano maestro, “qua propter quae exquisita sunt peiora videntur”.⁴⁵

Por el contrario, ese otro género, de debate y popular, llevado ante un intelecto veloz y presto, parecería un vano chicharreo de delirantes. De tal carácter eran los espartanos, de cabezas enjutas y astutas, quienes, habiendo escuchado un bello discurso de los embajadores atenienses en su estilo, respondieron que aquel cuchicheo de la mitad hacia arriba les resultaba una humorada y de la mitad hacia abajo les era incomprendible⁴⁶, queriendo argüir que a buen entendedor bastaban pocas palabras. ¿Y no se encontraron ingenios tan desgana-dos que, muertos y desnervados, como dice Tácito en su diálogo⁴⁷ (si no es Quintiliano), juzgaron el estilo de Cicerón como facundia? Era necesario hablarles a estos hombres como los embajadores asiáticos a los Lacedemonios: queriendo aquellos pedir ayuda de víveres, para hacerlo más breve, les mostraron a estos la cesta sin hablar.

Y esta es la razón por la que las prédicas de monseñor Panigarola⁴⁸, que desde el púlpito despertaban tantos aplausos, ahora que se leen a sangre fría no parecen tales, y solo causan estupor por

⁴² *concetto*. Se trata de una de las nociones capitales del Barroco. Véase la explicación de Gracián citada en nuestra presentación, nota 4.

⁴³ Praz, en su libro sobre emblemática, menciona el problema de lo enigmático y dificultoso de las empresas literario-visuales barrocas, aludiendo particularmente a “Il Conte, o vero de l’imprese” (Napoli, 1594), de Torcuato Tasso. Praz dice ahí de Tasso, a propósito de las *imprese*: “Negó en todo caso que Dios y los ángeles fueran sus primeros inventores, porque *imprese* no significa la acción en sí, sino el pensamiento o la intención explícitos de emprenderla o, habiéndola emprendido, postula su dificultad. Mientras que para Dios y los ángeles nada es difícil.” (Praz., *op. cit.*, p. 71.)

⁴⁴ Como explica Raimondi (p. 12, n. 4), Tesauro se refiere al poder tranquilizador y soporífero de la lechuga.

⁴⁵ “Cuanto más grande es la multitud, tanto más de lejos mira; por lo que las cosas más exquisitas parecen peores.” V. nota 36.

⁴⁶ Cf. Plutarco, *Apophth. Lac.*, 232c, 1. Este habla de embajadores de Samos, no atenienses.

⁴⁷ Cf. *De orat.*, 18, 5-6.

⁴⁸ Francesco Panigarola (1548-1594). Cf. nota 26.

el hecho de que causaron tantos estupores. Y, por otra parte, las composiciones que al leerlas apacientan el ojo, no colman el oído de quien las escucha de los púlpitos. “Cum conferuntur, historici quidem in certaminibus angusti”⁴⁹: mi maestro entiende por estilo histórico el género distinguido. “Oratores autem boni, cum leguntur, agrestes videntur; causa vero est quoniam certamini congruunt.”⁵⁰

Dejando aparte, pues, el primer género para las imprentas o para las audiencias de pocos e ingeniosos, como son las academias o los consistorios⁵¹, solo el género de debate está hecho y dispuesto para las prédicas, teniendo por fin el mover a la multitud enseñando apaciblemente.

Pero este, a su vez, se divide en dos.⁵² En efecto, así como se acostumbraban dos estilos en la música, el diatónico, todo grave, y el cromático, todo dulce, ambos perfectísimos en su género, así en dos estilos igualmente perfectos y riquísimos se puede hablar a la multitud. Uno, majestuoso y grave, que señorea en los ánimos como un príncipe de sagrada púrpura y circundado de venerables medallas⁵³. El otro, familiar y placentero, que a la manera de un afable amigo y nuestro igual nos arranca del ánimo las preocupaciones más mordaces con su conversación.

El primero mantiene su decoro inspirando majestuosidad en cada parte. Majestuosidad en el tema: conceptos profundísimos, infrecuentes, pero bien vestidos; autoridad pesada y eficaz; trajes muy bien compuestos y graciosamente severos; afectos ora suaves ora vigorosos; razones sólidas y convincentes; acritud en la pugna, pero temperada

⁴⁹ Aristóteles, *Rhet.*, III, 12, 1413b, 15: “Cuando se comparan, los históricos parecen encogidos en los debates”.

⁵⁰ Cf. Aristóteles, *Rhet.*, III, 12, 1413b, 15-16: “Los buenos oradores, en cambio, parecen vulgares al ser leídos; y la razón es que son adecuados para el debate”.

⁵¹ Es decir, para asambleas elevadas, explica Raimondi (p. 13, n. 7).

⁵² Aquí comienza la segunda distinción establecida por Tesauro. El estilo de debate se divide a su vez en dos. Al primer estilo lo llamaré “majestuoso”, “sublime” y “grave”; al segundo, “familiar”, “placentero” y “popular”. Es a través de esta distinción que Tesauro enjuiciará a los predicadores Albrizzi y Orimbelli, revelando su dictamen por medio de una teoría del juicio estético.

⁵³ Mario Praz, en el capítulo “La filosofía del cortesano” de su obra ya mencionada, destaca la importancia que tuvieron en el Renacimiento italiano las invasiones francesas y su influencia sobre la literatura italiana acerca de *Imprese militari e amorose*, como se titulan los diálogos de Monseñor Paolo Giovio (Roma, 1555). Praz cita el siguiente pasaje de Giovio: “En nuestro tiempo, [...] cualquiera que siguiera la profesión militar imitaba a los capitanes franceses y deseaba adornarse con elegantes empresas, que brillaban sobre los caballeros divididos compañía a compañía por distintos uniformes, porque bordaban con plata dorada sus jubones y capas, y en el pecho y la espalda llevaban las empresas de sus capitanes, de manera que las insignias de los soldados componían un elegante y suntuoso espectáculo, y en las batallas se podía conocer la audacia y el porte de cada compañía.” (*Op. cit.*, p. 67).

con sal. Majestuosidad en las formas: palabras armoniosas y sonoras, fraseo redondo y bien cadencioso, adornado ya de alegorías, ya de hipérbolos, y provisto soberbiamente de metáforas, como de luminosísimas gemas en las faldas⁵⁴. Majestuosidad en la trama: de modo que en el discurso, en los pasajes, en la división de las partes, en las junturas y vínculos no se le escape nada bajo ni casual. Majestuosidad en la acción: memoria fidelísima en las amplificaciones figuradas, en las correspondencias de las antítesis, en la autoridad sinceramente replicada; voz sonora y clarísima, gesto medido y grave, y en el semblante no sé qué mezcla de placer y de terror.

El segundo estilo, así como vuelve a poner el honor en la sencillez y la familiaridad, mantendrá su propio decoro. Se aducirán argumentos y razones a cualquiera que los oiga muy despacio; erudiciones admirables para el vulgo; conceptos frecuentes fundados ora en historias risibles, ora en similitudes domésticas; narraciones patéticas o graciosas, naturalmente representadas. En los trajes se mostrará ora burlón, ora fiel. De los afectos se asirá a los que más conmuevan a la gente vulgar: miedo, terrores, deseo de bienes útiles. Despreciará la hermosura y sonoridad de las palabras, incluso manifestará repugnancia por ellas intencionalmente, para ser tenido por sincero y sin arte. Querrá descubiertas las divisiones y pasajes de su discurso. El elogio de feliz memoria será por él abiertamente rechazado y no se avergonzará de confesar que alguna cosa se le haya escapado a su entendimiento. Parecerá que no utiliza ningún cuidado en la voz y en el gesto, sino que habla como si de improviso los conceptos y las palabras le florecieran en los labios.

En suma, aquella primera especie es similar a la tragedia, levantada de la tierra por el coturno⁵⁵; esta otra es similar a la comedia, que con el zueco⁵⁶ golpea el tablado. Aquella, a modo de armada amazona, combate con el hacha y el escudo; esta, al modo de los paisanos tirrenos⁵⁷, toma como arma todo lo que encuentra. Aquella es como el templo de Hércules, en el que no vuelan moscas; esta,

⁵⁴ Praz enumera profusamente un catastro de empresas durante los siglos XV y XVI en la realeza y el clero de Europa, como un antecedente fundamental para la comprensión de la emblemática barroca en las artes decorativas. Un aspecto esencial será el lugar de los emblemas y empresas en el vestir, donde se revela ese vínculo entre estética y poder que comentábamos en nuestra presentación. Praz da el siguiente ejemplo sobre la cuestión: “Un retrato de la reina Isabel en Hatfield House muestra el forro de su vestido bordado con ojos y orejas para significar la vigilancia, mientras que su manga izquierda lleva una serpiente, símbolo de sabiduría.” (*Op. cit.*, p. 55.)

⁵⁵ Calzado muy elevado usado por los actores trágicos griegos y romanos.

⁵⁶ El calzado propio de los actores cómicos en escena y, entre los romanos, también de la mujer en la casa.

⁵⁷ Cf. Virgilio, *Aen.*, VIII, 505-508.

como el templo de Apolo Egipcio, entre la armonía de las cítaras no desdeña el chillido de las estridentes golondrinas. Y donde aquella con la maravilla corrige el aburrimiento de la seriedad, esta con el agrado iguala el mérito de la maravilla.⁵⁸

Yo mantengo que estos dos estilos, a pesar de que el primero parezca más noble y más difícil que el segundo, son sin embargo dos ideas, cada una en su género, igualmente bellas y perfectas. La belleza, señores, es un cierto acuerdo de las partes en orden a su fin, de modo que sin deformidad nada se puede agregar, cambiar o traspasar. Por eso la galera no es más bella que la nave, cuando ambas tienen sus miembros igualmente ideales y perfectos en orden a su fin.

Y aunque ocurra que en el segundo estilo algunas cosas parezcan poder limarse en mayor grado y mejorarse, como la elocución, los conceptos, el gesto, sin embargo, en el género de popularidad, aquellas mismas negligencias son artísticas y quien quisiera reducir las a la integridad del primero, cambiaría la naturaleza de aquel y no la llevaría jamás a la perfección de este. Bajo es el hablar del esclavo en las comedias de Plauto; sublime es el de los héroes en las tragedias de Séneca. Ahora haz que el esclavo, para hablar mejor, mezcle entre sus sales los conceptos y las formas de Teseo o de Juno: harás chistes que revolverán el estómago y empeorarás el estilo en vez de mejorarlo.

Y de esto nacen las imperfecciones de los oradores sacros, cuando, aplicados por hábito o por instinto a uno de estos dos géneros, se extravían de su idea descomedidamente, a modo de ríos fuera de sus bordes, en más o en menos.⁵⁹ Exceso del primer género será, por el lado de la privación, el faltar en alguna de las propiedades antes dichas: lo que ofende tanto más cuanto el género es más sublime, donde del más alto lugar se cae a tierra. Así ocurre a quien, no teniendo cabeza para sostenerse en la eminencia de los conceptos, se precipita luego en las licencias del segundo género. O a quien, no siendo entendido en la lengua, quiere competir con Bembo o con Bocaccio⁶⁰; o, mal preparado en el gesto y en la voz, mueve a la risa mientras quiere mover a la maravilla: o, mal servido por la memoria,

⁵⁸ Tesauro trata en varios pasajes del *Cannocchiale* el tema de lo maravilloso, en estrecha relación con el "asombro" aristotélico. Cf. vgr. pp. 165-167, 217, 268.

⁵⁹ Tesauro establece ahora el origen de los errores en los discursos: el exceso por el lado del más (el aumento) o por el lado del menos (la privación), según el modo aristotélico de examinar los vicios. Ambos tipos de exceso se encuentran tanto en el estilo majestuoso como en el familiar.

⁶⁰ Es decir, con la prosa rica y florida, señala Raimondi (p. 15, n. 2). Pedro Bembo (1480-1547), cardenal y literato veneciano, fue muy famoso en el siglo XVI y considerado un restaurador de la latinidad.

entra como sobre un corcel fatigado en carrera de largos trechos, trastabillando a cada paso con tanto aburrimiento de los auditores que es como si cayera encima de ellos.

Pero por el lado del aumento será su exceso una cierta elevación desde el inicio, que, al igual que la Fama, está con la cabeza entre las nubes⁶¹ y con el pie en la tierra. Una oscuridad en el concluir, que se le va entre las manos al auditor y, como la jibia, cuando está a punto de ser agarrada, esparce tinta. Un aludir a conceptos sin acuñarlos, al modo en que los Partos lanzan sus saetas huyendo. Un deleitar con la armonía de las frases antes que golpear con el vigor de los afectos, y en vez del arco militar utilizar el de la lira. Una abundancia de ornamentos en la pobreza del argumento, imitando al mal pintor que, no sabiendo pintar bella a Helena, la pinta adornada y opulenta⁶². Una frecuencia de descripciones sin discreción, de modo que el discurso parece un muro tapizado. Un enlazar metáforas y alegorías disparatadas a cada frase como grotescos de caprichosos pintores. Un no resolverse a mudar jamás el tono de la voz y entregarse a una especie de tono único de monocordio mal tocado. Una excesiva selección de peregrinas palabras o una escrupulosa exquisitez del habla toscana, siendo muy verdadero lo que a menudo decía el caballero Marino⁶³: que a los predicadores que hablan al pueblo, y con el ánimo conmovido, se les conceden bastante mayores licencias que las que se dan comúnmente a los escritores.

Estos son los excesos del primer género. Pero peores son los del segundo. Es exceso, por el lado del aumento, el querer mezclar a su popularidad las pompas del primero, con garbo no mayor que aquel con que los cómicos calzan el coturno, provocando ora desprecio por la excesiva bajeza, ora odiosidad y desdén por la excesiva altivez.

En cambio, por el lado de la privación, es defecto común el urdir conceptos sin hilo y edificar sin cal, disponiendo de tal modo las partes del discurso, que no están como miembros colocados en un bello cuerpo, sino como ramas atadas en una escoba. Alborotar alguna vez con inmoderados gritos sin razón, golpeándose el costado como si le vinieran dolores nefríticos. Demostrarse, en las agudezas⁶⁴ y en los conceptos, buen compañero antes que buen religioso.

⁶¹ Cf. Virgilio, *Aen.*, IV, 177.

⁶² Cf. Clemente de Alejandría, *Paedag.*, II, 12, 125, 1.

⁶³ Giovambattista Marino (1569-1625), el gran poeta *concettista* del XVII. Según Raimondi (p. 16, n. 4), Tesauro considera al Marino de las *Dicerie sacre* (Torino, 1614) como uno de sus maestros ideales. Hubo 16 ediciones de las *Dicerie* entre 1614 y 1674.

⁶⁴ *sales*. V. nota 38.

⁶⁵ *cotta*. Tesauro alude a la vestimenta de lino blanco que iba sobre el vestido talar de ministros inferiores sagrados.

Quitarse de encima la cota⁶⁵ y resoplar a los auditores como fanático, manejando crucifijos a guisa de cimitarras. Ahorcarse con sogas y otros furores similares. Y, lo que es peor, imitar acciones bajas y mímicas⁶⁶, cabalgando en el púlpito y corriendo sobre la liza. O, de lo que incluso el Dante se molesta, satirizar con chistes y con mofas contra personas particulares⁶⁷, transformando el púlpito del Evangelio en escena de Aristófanes.

He conocido un ingenio bastante bueno pero impetuoso que, cuando le tocaba el turno de sermonear, se estimaba sobradamente glorioso si con mordaces conceptos y escritos de doble sentido podía atravesar a las personas que tenía en la mira; por eso se solía decir: “vamos a la sátira”. Esto es vicio dañino para quien habla y para quien escucha: porque aquel en vez de virtuoso se manifiesta malvado, y este no se marcha arrepentido, sino irritado y escandalizado.

He aquí, señores, la esencia y término medio de estas dos ideas, confrontadas, como las otras virtudes, con sus extremos. Y a partir de esto conocerán ustedes qué séquito y qué aplauso tiene cada una. En efecto, si se oyera solo a uno de estos dos decidores, a todos los ingenios les parecería sumamente grato. Pero si, en cambio, se ponen en confrontación, verán ustedes muy poco a poco formarse una separación y cisma, por decirlo así, entre los auditores, como acontece con los metales en el horno.

En efecto, siendo el segundo estilo bastante más fácil y llano, a él concurrirán los ingenios más materiales y groseros, mientras que al otro irán los más elevados y altivos. A este, las personas que, aunque instruidas, no quieren obligar su mente a estar pendiente e inmóvil como las aves de Orfeo⁶⁸; y a aquel, las personas que, aunque hayan sudado poco sobre los libros, gozan sin embargo de alzarse como desplumadas aves que no más baten las alas para emprender el vuelo: tales son, por lo general, los cortesanos, los jóvenes y las damas. A este, algunos religiosos que viven anotando en el palimpsesto los conceptos predicables⁶⁹, que no pueden desprenderse fácilmente del discurso del otro, como si fueran gemas engastadas; y a aquel, los profesores del más noble arte del decir o en los tribunales o las escuelas. A este, ciertas almas que quieren ser conmovidas con

⁶⁶ Es decir, las propias del género bufo.

⁶⁷ Cf. *Par.*, XXIX, 115-117: “Mas hoy se usan el chiste y la friolera al predicar: con tal de que se ría, se hincha el capullo, y nada más se espera.” (Trad. de Ángel Crespo.)

⁶⁸ Es decir, como las aves encantadas por la música de Orfeo.

⁶⁹ *stanno sul notar col palinsesto i concetti predicabili*. Es decir, según Raimondi (p. 17, n. 2): “anotan en la agenda las fórmulas de las analogías sagradas”. Sobre los conceptos predicables, cf. *Il Cannocchiale aristotelico*, pp. 64 ss., 501 ss.

tumultuosas agitaciones; y a aquel, almas más delicadas, que como hidalgos caballos a la sombra de la vara dan el salto. A este, algunos padres de familia que disfrutan repitiendo a los de la casa lo que ya han oído; y a aquel, algunos ingenios que se pasean maravillosamente por largos tramos de memoria y ávidamente por subidas y bajadas y descripciones ingeniosas.

Yo dejo a un lado aquí a una incierta turba de gente que, ya raptados por la disposición sanguínea, ya atraídos por la mayor hermosura y comodidad del templo, ya instigados por la persuasión de los compañeros, ya incitados por la correspondencia de intereses o por otros accidentes varios, a modo de nubecillas a merced del soplo de tempestuosos vientos, se allegan ora a este ora a aquel indiferentemente. Y ya que siempre algún auditor de uno de esos géneros se halla en la prédica del otro, no es de maravillarse que ambos oradores tengan su Zoilo⁷⁰ que criticará, pues siempre habrá allí una Minerva a la que disgustará la estridente zampoña de Marsias⁷¹, y siempre un Midas al que resultará aburrida la melodiosa cítara de Apolo.

Por lo que, según creo, se engañan profundamente los que, no sabiendo a cuál de los dos estilos son llevados por su naturaleza, seducidos por el aplauso de cualquiera que oigan, se animan a imitarlo. De modo que algunos que habían nacido para lo majestuoso, aplicados al género familiar, resultan fríos, y otros, nacidos para el familiar, dejándose seducir por la majestad del sublime, pierden su talento. Aquellos del todo similares al tebano Telesias⁷², que, habilísimo en el poema lírico, aunque habría podido robar a Píndaro el laurel, halagado por las divertidas y agradables sátiras de Filoxeno⁷³, dio él mayor ocasión a los sátiros para reír que a los líricos para cantar. Estos semejantes al temerario Hiparco⁷⁴, que, empecinándose en tocar la delicada cítara de Orfeo tomada del templo de Apolo Licio, en vez de incitar a los hombres a oírlo, atizó a los perros a despedazarlo.

Les parecerá, señores, que yo no he mencionado hasta ahora la conclusión a propósito de estos dos soles de la cristiana elocuencia. No obstante, estoy cierto de no tener nada que agregar una vez que

⁷⁰ Zoilo, gramático de Alejandría, detractor clásico de Homero. Figura clásica del crítico malintencionado.

⁷¹ Sátiro frigio, célebre tañedor de flauta y acompañante de Baco.

⁷² Se trataría de Telestes, conjetura Raimondi (p. 18, n. 2). Telestes fue un poeta ditirámico de Selinonte, Sicilia, que ganó la palma en Atenas el 402-1 a. C.

⁷³ Filoxeno de Citera (ca. 436-380 a. C.), poeta ditirámico que vivió en la corte de Dionisio el Antiguo, tirano de Siracusa.

⁷⁴ Raimondi señala (p. 18, n. 4) que, en realidad, es Neantes el nombre dado por la tradición.

⁷⁵ Luigi Albrizzi. V. nota 11.

haya dicho de un tirón que Albrizzi⁷⁵ es la idea viviente del primer género, majestuoso y grave, y Orimbelli⁷⁶ del familiar. De modo que me parecen renacidos exactamente los dos hermanos Gracos⁷⁷, Tiberio en el primer estilo y Cayo en el segundo, quienes, quitándoles la palma a todos los otros, dejaron en duda a cuál de ellos se debía dar la palma. Así decido la lid, y quiero que esta sea la sentencia. Sé que dirán que para tan breve decisión demasiado largas han sido las premisas. Pero ya que ustedes erraron en darme este encargo y yo en aceptarlo, habremos hecho juntos la penitencia del fallo con ejercicios agotadores: yo hablando con poca agudeza y ustedes oyendo con mucho aburrimiento.

⁷⁶ V. nota 11.

⁷⁷ Cf. Cicerón, *Brutus*, 27, 103-106; 33, 125-126.